

LEONIE SÜWOLTO (HG.)

**ÄSTHETIK DES TABUISIERTEN
IN DER LITERATUR-
UND KULTURGESCHICHTE**

ÄSTHETIK DES TABUISIERTEN

STUDIEN DER PADERBORNER KOMPARATISTIK

Herausgegeben von

Jörn Steigerwald und Claudia Öhlschläger

Bd. 1

2017

Universitätsbibliothek Paderborn

**ÄSTHETIK DES TABUISIERTEN
IN DER LITERATUR- UND KULTURGESCHICHTE**

Herausgegeben von Leonie Süwolto

2017

Universitätsbibliothek Paderborn

Wissenschaftlicher Beirat

Prof. Dr. Rita Morrien (Paderborn), Jun.-Prof. Dr. Hendrik Schlieper
(Paderborn), Dr. Leonie Süwolto (Paderborn)

INHALTSVERZEICHNIS

TEIL I: THEORETISCHE PERSPEKTIVEN

LEONIE SÜWOLTO

Ästhetik des Tabuisierten in der Literatur- und Kulturgeschichte.

Eine Einleitung 8

UTE FRIETSCH

Tabu als *travelling concept*:

Ein Versatzstück zu einer kulturwissenschaftlichen Tabu-Theorie 23

TEIL II: ÄSTHETIKEN DES TABUISIERTEN UND DES TABUBRUCHS IN DER LITERATUR

LIS HANSEN

Verdammte Dinge – Tabu und Müll in der Literatur 33

SARAH-CHRISTINA HENZE/KEVIN M. DEAR

„Der Mensch, der sich auslöschte“ –

Philosophische und literarische Perspektiven auf den Suizid 46

DENNIS BOCK

„Denn es geht hier nicht um Mögen oder Nichtmögen. Die Muselmänner stören ihn, das ist es“ –

Erzählungen über Muselmänner in der Literatur über die Shoah 62

ALIN BASHJA LEA ZINNER

Das Tabu der sexuellen Gewalt in der Holocaust-Literatur 81

BENJAMIN HEIN

„Wir sind uns darüber einig, dass das Thema ‚Juden‘ nicht witzig ist!“

Über die Dethematisierung der Judenverfolgung und des Holocaust in der deutschen

Populärliteratur der Nachwendzeit 89

STEPHANIE WILLEKE

„Nichts mehr stimmt, und alles ist wahr.“

Tabubrüche in Herta Müllers *Atemschaudel* 101

TEIL III: ... UND AUF DEM SCREEN: TABUS UND TABUBRÜCHE IN FILM UND FOTOGRAFIE

ELISABETH WERNER

Seinfeld und das Tabu der Masturbation 121

MARA KOLLIEN

Tod und Sterben in der zeitgenössischen Filmkomödie 132

TANJA LANGE

Dahin zeigen, wo es weh tut: Perspektiven auf Verletzbarkeit und Selfiekultur 142

INHALTSVERZEICHNIS

VERA NORDHOFF

Alles ist erlaubt – oder doch nicht?

Subjektive Tabus und ihre Grenzen in der Serie *Sex and the City* 157

MARIE MEININGER

Verhandlungen von Tabus in der Populärkultur.

Darstellungsweisen in der ARD-Vorabendserie *Verbotene Liebe* 164

VERENA RICHTER

„C’est comme blasphémer: ça veut dire qu’on y croit encore.“

Inzest und 68er-Diskussionen in Louis Malles *Le souffle au cœur* (1971) 174

TEIL IV: ...UND AUF DER THEARTEBÜHNE

ADELINA DEBISOW

Die ‚obscénité‘ als inszenierter Tabubruch in der Komödie des 17. Jahrhunderts –

Molières *L’École des femmes* und *La Critique de L’École des femmes* 190

AUTORINNENVERZEICHNIS 206

BILDNACHWEISE 208

Teil I: Theoretische Perspektiven

Ästhetik des Tabuisierten in der Literatur- und Kulturgeschichte. Eine Einleitung

Tabu – Eine definitorische Annäherung

„Tabu“, „Verbot“, „Grenze“ – exakte definitorische Abgrenzungen der Begriffe erscheinen diffizil, ihre Übergänge dagegen mitunter fließend. Diese erste Bestandsaufnahme bedeutungsverwandter Wörter trifft die Frage nach der Konzeption des Tabus und seinem Gegenstandsbereich im Kern: Es geht um Grenzziehungen und um deren zeitgleiche Übertretungen, die in der Konzeption des Tabus – wie es im Folgenden konturiert werden soll – simultan angelegt sind.

Ich möchte an dieser Stelle zur Definition des Begriffs zunächst über die Begriffsherkunft und -überlieferung Auskunft geben, bevor ein Überblick theoretischer Reflexionen des Tabus Aufschluss über seine Konzeption geben soll, die grundlegend für die nachfolgenden Analysen des Bandes sein wird. Ausgehend von der These, die im Verlauf des Textes entwickelt wird, dass Tabus als historisch und kulturell variable Grenzmarker Auskunft über gesellschaftliche Wertesysteme und ihren Wandel geben können und somit immenses kulturdiagnostisches Potential bergen, möchte ich außerdem nachdenken über ihre Bedeutung in der Gegenwartsgesellschaft und nicht zuletzt über das Verhältnis von Literatur, Kunst, Medien und dem Phänomen Tabu bzw. Tabubruch, auf das sich die verschiedenen Beiträge des Bandes fokussieren.

Zur Begriffsherkunft und -überlieferung

Das Tabu ist bereits durch seinen begrifflichen Ursprung gekennzeichnet durch eine Polysemie, die sich im etymologischen Nachvollzug andeutet. Der aus dem polynesischen Sprachgebrauch stammende Begriff *Tabu* (*tapu*) bedeutet so viel wie *untersagt*, *verboten*, *unberührbar* oder *heilig*.¹ Er versteht sich als Prohibitiv, als Grenzmarker unerlaubter Handlungen.² Es verbinden sich mit dem Begriff ursprünglich zum einen Vorstellungen des Unreinen wie zum anderen des Heiligen, die Sigmund Freud in *Totem und Tabu* einst treffend als ‚heilige Scheu‘ beschrieb.³

¹ Claudia Benthien und Ortrud Gutjahr: „Interkulturalität und Gender-Spezifität von Tabus. Zur Einleitung“, in: dies. (Hrsg.): *Tabu. Interkulturalität und Gender*, München 2008, S. 7-16, hier: S. 7. Wenngleich die universelle Gültigkeit von Tabus inzwischen fraglos anerkannt wird, trägt der kaum zu übersetzende Begriff an sich das Signum des *unerklärlichen Fremden* in sich. Vgl. Ortrud Gutjahr: „Tabus als Grundbedingungen von Kultur. Sigmund Freuds *Totem und Tabu* und die Wende in der Tabuforschung“, in: dies. und Claudia Benthien (Hrsg.): *Tabu*, S. 19-50, hier: S. 30: „Das aus der polynesischen Inselwelt stammende Wort Tabu (*tapu*) wurde lediglich in die europäischen Sprachen übernommen und nicht übersetzt, denn seine Bedeutung konnte nicht eindeutig geklärt werden, und vor allem fand sich kein entsprechendes Wort, mit dem sich seine unterschiedlichen Bedeutungsgehalte bündig fassen ließen. Das Fremdwort Tabu markiert somit tatsächlich eine buchstäblich unerklärliche Fremdheit.“ Im 19. Jahrhundert hat es schließlich Versuche einer präzisen Begriffsbestimmung gegeben, indem etwa der Brite Edward Shortland (1812-1893) das Wort etymologisch als ‚ta = kennzeichnen‘ und ‚pu = außerordentlich, kräftig‘ zu rekonstruieren suchte (vgl. ebd.).

² Wolfgang Marschall: „Tabu“, in: Joachim Ritter und Karlfried Gründer (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 10: St-T. Basel 2007, Sp. 878f., hier: Sp. 878.

³ Sigmund Freud: *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*, Frankfurt a.M. 1986, S. 26.

Ende des 18. Jahrhunderts fand der Begriff durch James Cooks Bericht von seiner dritten Südseereise Eingang in den europäischen Kulturraum, wo er schnell zum Gegenstand ethnologischer Forschung avancierte. Cook beschrieb mit dem Terminus die bei den indigenen Völkern beobachteten, an eine magische, animistische Vorstellungswelt gebundenen Meidungsgebote und Berührungsverbote:

There is another custom amongst them call'd Taboo whose precise meaning we do not well understand. The word itself implys no more than that a thing is not to be touch'd, and therefore every thing that is under such restriction for certain reasons is said to be Taboo'd. It seems a custom of great force and extent and in some measure may be reckon'd of the sacred or religious cast, relating to things hallow'd and forbidden.⁴

Im Sinne der Begriffsambivalenz, die zwischen *heilig* und *unrein* oszilliert, waren sowohl geheiligte Personen und Gegenstände mit *tapu* belegt als auch als unrein klassifizierte Personengruppen und Dinge, durch deren Berührung Ansteckung gefürchtet wurde. Die Verletzung von Tabus zeitigte offenbar nicht nur äußeren sozialen Druck in Gestalt gesellschaftlicher Ahndung und verhängter Strafen, sondern auch unmittelbare innere „affektökonomisch[e]“ Sanktionen wie Gefühle von „Peinlichkeit, Scham und Schuld“⁵ beim Tabubrecher. Der durch das Tabu bezeichnete Verbotskomplex erfüllte also zuvörderst soziale Regelungsfunktionen im gesellschaftlichen Miteinander.

Ogleich der Begriff sich im europäischen Sprachraum schnell etablieren konnte, diente er auf seinem Weg in die Alltagssprache in Europa im Zeitalter der Spätaufklärung wesentlich der Bestätigung kultureller Differenz zwischen dem aufgeklärten Europa und den archaischen indigenen Völkern des Pazifiks sowie dem Ausweis zivilisatorischen Fortschritts gegenüber den rückständigen Gebräuchen der Naturvölker. Der Begriff firmierte in der Zeit seiner Überlieferung als Antonym der Aufklärung.⁶ Bis heute aber hält sich die Vorstellung einer aufgeklärten Gesellschaft als tabu- und schrankenlose Gesellschaft, so dass sich die Frage nach der Relevanz und Aktualität von Tabus in der Gegenwart stellt, die ich an späterer Stelle diskutieren möchte.

Theoretische Positionen im 19. und 20. Jahrhundert

Im Folgenden möchte ich jedoch zunächst einen Überblick über die Entwicklung des Nachdenkens über Tabus in verschiedenen Disziplinen präsentieren. Dem Psychoanalytiker Sigmund Freud kommt dabei aus meiner Perspektive eine maßgebende Rolle zu, insofern er das Phänomen Tabu zu Beginn des 20. Jahrhunderts aus seinem ursprünglich religiös konnotierten Kontext löst und es in einen gesamtgesellschaftlichen, entsakralisierten Zusammenhang stellt. Das Tabu bzw. der Tabubruch wird bei ihm zum Motor kultureller, gesellschaftlicher Entwicklung. Dem Psychoanalytiker kommt nicht nur aufgrund seines wegweisenden Richtungswechsels innerhalb der Tabuforschung im Allgemeinen eine herausragende Position zu, sondern in einem Band, der von einer kulturdiagnostischen

⁴ James Cook: *The Journals of Captain James Cook on his voyages of discovery. Bd. 3,2: The voyage of the resolution and discovery 1776-1780*, Cambridge 1967, S. 947f.

⁵ Gutjahr/Benthien: „Interkulturalität und Gender-Spezifität von Tabus“, S. 8.

⁶ Ute Frietsch: „Der Wille zum Tabu als Wille zum Wissen“, in: dies., Konstanze Hanitzsch, Jennifer John, und Beatrice Michaelis (Hrsg.): *Geschlecht als Tabu. Orte, Dynamiken und Funktionen der De/Thematisierung von Geschlecht*, Bielefeld 2008, S. 9-16, hier: S. 9.

Funktionsweise des Tabus respektive Tabubruchs ausgeht, ist Freuds These von der kulturstiftenden Funktion von Tabus im Besonderen erkenntnisleitend. Der nun folgende Einblick in theoretische Positionen zum Tabu erhebt keinesfalls den Anspruch auf Vollständigkeit, wird aber vor dem Hintergrund der Bedeutung Freuds transparent, insofern vorhergehende und nachfolgende theoretische Perspektiven im Hinblick auf zentrale Bezugspunkte seines Denkens bzw. seine Bedeutung für spätere Perspektiven ausgewählt wurden und hier zur Darstellung gebracht werden sollen.

Mit der Verbreitung von Evolutionstheorien im 19. Jahrhundert, für die im Wesentlichen Charles Darwins Studie *On the Origin of Species by Means of Natural Selection* (1859) einsteht, wird auch der Tabubegriff zunehmend theoretisiert.⁷ Im Zuge eines Transfers evolutionistischer Grundannahmen in den Bereich religionswissenschaftlicher Fragestellungen – die Erkenntnis, dass der moderne und zivilisierte Mensch eine Ahnenreihe tierischer Vorfahren fortsetzt,⁸ wird fortan auch für die Rekonstruktion der Ursprünge von Hochreligionen in Dienst genommen, die über den Animismus zur Religion führt – wird er verzeichnet als Chiffre des Primitiven, „aus dem Unbewußten stamme[nd] und eine Vorstufe der ‚Hochreligionen‘“. ⁹ Mit seiner zweibändigen Studie *The Golden Bough* (dt. *Der goldene Zweig. Das Geheimnis von Glauben und Sitten der Völker*) aus dem Jahr 1890¹⁰ steht etwa der schottische Anthropologe George James Frazer, eine der zentralen Referenzen Freuds, programmatisch für die Annahme einer Evolution des menschlichen Geistes vom magischen Denken über die Religion zum *homo oeconomicus* ein. Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts bleibt das Nachdenken über Tabus jedoch einer Stigmatisierung des Anderen, des Rückständigen und zu Überwindenden verhaftet, das „nachdrücklich von einer Anwendung auf Phänomene der eigenen Kultur ferngehalten wurde.“¹¹

Ein Paradigmenwechsel vollzieht sich diesbezüglich erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit Sigmund Freuds richtungsweisender Studie *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker* (1912/13). In der Perspektive des Psychoanalytikers kommt dem Tabu nicht länger eine Beschreibungsfunktion für das Fremde, sondern eine grundlegende, kulturgenerierende Funktion zu. Seine Studie bewegt sich an der Schnittstelle von Psychoanalyse und Ethnologie. Die von Freud profilierte Gefühlsambivalenz des Tabus, die er mit dem Begriff der ‚heiligen Scheu‘ zu umschreiben sucht, firmiert nicht nur – wie der Titel suggeriert – als Analogon der Psychopathologie der Neurose, sondern bildet das zentrale Charakteristikum des Tabus. Die widersprüchliche emotionale Haltung, die er im Nachvollzug des Begriffsursprungs profiliert, prägt zugleich das Wesen des Tabus:

Fassen wir nun zusammen, welches Verständnis des Tabu sich uns aus der Gleichstellung mit dem Zwangsverbot des Neurotikers ergeben hat: Das Tabu ist ein uraltes Verbot, von außen (von einer

⁷ Marschall: „Tabu“, Sp. 878.

⁸ Gutjahr: „Tabus als Grundbedingungen von Kultur“, S. 32.

⁹ Marschall: „Tabu“, Sp. 878.

¹⁰ Die Originalausgabe von 1890 umfasst zwei Bände, die zweite Auflage sechs und die zwischen 1906 und 1915 herausgegebene dritte Auflage umfasst insgesamt 12 Bände.

¹¹ Gutjahr: „Tabus als Grundbedingungen von Kultur“, S. 32. Ortrud Gutjahr zitiert als Beleg dieser These einen Artikel zum *Tabu* im Brockhaus aus dem Jahr 1886: „[...] Seitdem es indes den europ. und amerik. Missionen gelungen, dem Chrsitentum Eingang zu verschaffen, verschwindet dieser Aberglaube [gemeint sind die im Artikel beschriebenen Tabusitten der Südseeinseln, L.S.] mehr und mehr.“ „Tabu“, in: *Brockhaus Conversations Lexikon*, 16. Bde., 13. vollständig umgearbeitete Auflage, Bd. 15, Leipzig 1886, S. 439, zit. n. Gutjahr: „Tabus als Grundbedingungen von Kultur“, S. 31.

Autorität) aufgedrängt und gegen die stärksten Gelüste der Menschen gerichtet. Die Lust, es zu übertreten, besteht in deren Unbewußten fort; die Menschen, die dem Tabu gehorchen, haben eine ambivalente Einstellung gegen das vom Tabu Betroffene. Die dem Tabu zugeschriebene Zauberkraft führt sich auf die Fähigkeit zurück, die Menschen in Versuchung zu führen; sie benimmt sich wie eine Ansteckung, weil das Beispiel ansteckend ist, und weil sich das verbotene Gelüste im Unbewußten auf andere verschiebt. Die Sühne der Übertretung des Tabu durch einen Verzicht erweist, daß der Befolgung des Tabu ein Verzicht zugrunde liegt.¹²

Dem Verbot, welches durch das Tabu markiert wird, ist in seiner psychologischen Anlage der Wunsch nach Überschreitung, nach dem Tabubruch genuin eingeschrieben. Grenzziehung und -übertretung, die den Ausgangspunkt des Annäherungsversuchs markierten, werden in Freuds Vorstellung des Tabus als Gefühlsambivalenz eins. Seine Klassifikation des Tabus als das ursprünglich Begehrte, das der Verdrängung anheimfällt, ist die entscheidende Spur zum angezeigten Richtungswechsel in der Theoriebildung.¹³

Der Psychoanalytiker verschränkt die Definition des Tabus zum einen mit der Imagination individualpsychologischer, psychosexueller Entwicklung, zum anderen formt das Tabu den Nukleus von Freuds Vorstellung der Kulturentwicklung. In seiner Theorie wird die universelle, kulturstiftende Bedeutung von Tabus und ihre Relevanz für westlich geprägte, moderne Gesellschaften schließlich zentral.

Seine großangelegte Erzählung der Kulturentwicklung basiert auf seinem Modell der Individualpsychologie.¹⁴ Das entworfene Ursprungsszenario der menschlichen Urhorde und der imaginierte Vätermord, der die beiden grundlegenden Tabus Inzest- und Tötungsverbot entstehen lässt¹⁵ und dergestalt soziale Vergemeinschaftung zuallererst ermöglicht, fungiert als Äquivalent des ödipalen Dramas und seiner Lösung in der individuellen psychosexuellen Entwicklung.¹⁶ Das sich durch die Identifizierung mit dem Gesetz des Vaters konstituierende Über-Ich leistet Widerstand gegen die Forderungen des Es, die menschlichen Triebe, und entspricht so dem Impetus aller Kulturarbeit, wie Freud 1930 in seinem kulturtheoretischen Werk *Das Unbehagen in der Kultur* verzeichnet: „[D]as Wort ‚Kultur‘ [bezeichnet] die ganze Summe der Leistungen und Einrichtungen [...], in denen sich unser Leben von dem unserer

¹² Freud: *Totem und Tabu*, S. 45f.

¹³ Ortrud Gutjahr beschreibt diesen Richtungswechsel wie folgt: „Ging es bei der Untersuchung von Tabus in der Ethnologie um ihre systematische Sammlung und Erklärung aus dem Lebenskontext und Weltbild vormoderner Gesellschaften, bei der Religionssoziologie um den Aufweis ihrer Wirksamkeit in den großen Weltreligionen, in der Kulturanthropologie um ihre Begründung als Ursprung von sittlichem Verhalten, in der Soziologie um ihre Strukturierungsfunktion für das soziale Miteinander, so wendet sich Freud in seiner psychoanalytischen Kulturtheorie ihrer Wirksamkeit in der psychodynamischen Entwicklung jedes Einzelnen zu.“ Gutjahr: „Tabus als Grundbedingungen von Kultur“, S. 41.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 45.

¹⁵ Freud imaginiert eine Urhorde rivalisierender Brüder in der Gefolgschaft eines tyrannischen Vaters, der das Recht auf alle Frauen der Horde beansprucht. Der Neid und die Rivalität gegenüber dem Vater motivieren seine Tötung und schließlich verspeisen die Söhne den Leichnam des Vaters. Freud interpretiert den Verzehr des getöteten Vaters als posthume Anerkennung und Internalisierung der väterlichen Herrschaft und seines Gesetzes, die ein Schuldbewusstsein entstehen lassen. Die totemistische Organisation primitiver Völker mit den zentralen Tabus Tötungs- und Inzestverbot als Selbstversagung der Frauen der Horde erscheinen im Licht der Psychoanalyse Freuds als Durchsetzung des väterlichen Rechts: „Sie widerriefen ihre Tat, indem sie die Tötung des Vaterersatzes, des Totem, für unerlaubt erklärten, und verzichteten auf deren Früchte, indem sie sich die freigewordenen Frauen versagten. So schufen sie aus dem Schuldbewußtsein des Sohnes die beiden fundamentalen Tabu des Totemismus, die eben darum mit den beiden verdrängten Wünschen des Ödipus-Komplexes übereinstimmen mußten.“ Freud: *Totem und Tabu*, S. 171ff.

¹⁶ Vgl. Katharina Grabbe: *Geschwisterliebe. Verbotenes Begehren in literarischen Texten der Gegenwart*, Bielefeld 2005, S. 29.

tierischen Ahnen entfernt und die zwei Zwecken dienen: dem Schutz des Menschen gegen die Natur und der Regelung der Beziehungen der Menschen untereinander.“¹⁷ Die beiden zentralen Kulturleistungen werden durch die Lösung des Ödipuskomplexes und das vom Vater repräsentierte Gesetz des Inzestverbotes unter Androhung der Kastration verbürgt: Nicht nur leistet das entstehende Über-Ich Vorhut vor den Forderungen des Es; die Identifizierung mit dem Vater, die zur Aufgabe der Mutter-Kind-Symbiose führt, stiftet Selbstbewusstsein im Sinne der Erkenntnis von Ich und Anderem und bildet gleichsam die Grundlage für eine libidinöse Objektwahl außerhalb familiärer Bande, so dass Freud die Familie schlichtweg als „Keimzelle der Kultur“¹⁸ identifiziert. Wenngleich Tabus in ihren Wirkungsbereichen kulturspezifisch differieren, so schreibt ihnen Freuds Studie doch eine universelle Funktion zu.¹⁹ Als Ursprungsszenario firmieren sie als Begründungszusammenhang für Formen sozialer Vergesellschaftung,²⁰ als individualpsychologisch konstitutive Größe werden sie zur modellbildenden entwicklungspsychologischen Universalie.

Im weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts knüpfen namhafte Theoretiker wie der französische Ethnologe Claude Lévi-Strauss (1908-2009) oder auch der Psychoanalytiker Jacques Lacan (1901-1981) in seiner strukturalen Psychoanalyse an Freuds Vorstellung vom Inzesttabu als kultur- bzw. gemeinschaftsstiftendes Moment an. Lévi-Strauss' strukturalistische Lektüre von Verwandtschaftsbeziehungen als ökonomische Tauschbeziehungen, die er 1949 mit seiner Dissertationsschrift *Structures élémentaires de la parenté* (dt. *Über die elementaren Strukturen der Verwandtschaft*) vorlegt, stellt das Inzesttabu in einen rationalen Begründungszusammenhang: Exogamie erscheint als Maßnahme zur Etablierung ökonomischer Allianzen. Wie bereits Freud geht es Lévi-Strauss darum zu zeigen, inwiefern das Tabu ein gemeinschaftsstiftendes Moment kodiert, also als Ursprungsszenario von Vergesellschaftung firmiert. Jedoch geht es in der strukturalistischen Thematisierung des Inzesttabus nicht um die individualpsychologische Grundlegung des Subjekts, sondern um Exogamie als Strategie, durch weit gespannte verwandtschaftliche Netze einen ökonomischen Vorteil zu stiften.²¹

Etwa zeitgleich stellt Jacques Lacan in seiner Revision der Freud'schen Psychoanalyse das Inzesttabu primär in den Kontext eines Sprachursprungsszenarios und steht damit – wie zuvor auch Lévi-Strauss mit seiner strukturalistischen Analyse von Verwandtschaftsbeziehungen, die von einer Analogie zwischen Verwandtschafts- und Sprachstrukturen ausgeht – in der Tradition Rousseaus und seiner Thesen zum Spracherwerb im *Essai sur l'origine des langues* (1781):

¹⁷ Sigmund Freud: „Das Unbehagen in der Kultur“, in: ders.: *Studienausgabe*, hrsg. v. Mitscherlich, Alexander, Angelika Richards und James Strachey, Bd. IX: *Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion*, Frankfurt a.M. 1974, S. 191-270, hier: S. 220.

¹⁸ Freud: „Das Unbehagen in der Kultur“, S. 242.

¹⁹ Vgl. Marschall: „Tabu“, Sp. 878: „Funktional betrachtet, sind sie universal, nicht aber dem Inhalt nach.“

²⁰ Die sozialregulierende Bedeutung von Tabus erscheint als Konstante theoretischer Positionen zum Tabu. Vgl. ebd., Sp. 878: „In ihrem Bemühen, die Bedeutung einer Institution für die Gesellschaft aufzuzeigen, betont die funktionalistische Schule den Ritualwert von T.s für die Aufrechterhaltung sozialer Ordnung. Ähnlich sieht M. DOUGLAS T.s – neben anderen Vorstellungen – als notwendiges Element einer funktionierenden Sozialstruktur. Das entspricht der Meinung F. R. Lehmanns, wonach T.s als Prohibitive jeder Kultur fungieren, die mit Religion und Herrschaft häufig, wenn auch nicht immer, verknüpft seien. M. Harris sieht in T.-Belegungen zweckrationale Handlungen zum Vorteil der ganzen Gesellschaft.“

²¹ Claude Lévi-Strauss: *Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft*, Frankfurt a.M. 1992.

Jean-Jaques Rousseaus *Essai sur l'origine des langues* beispielsweise stellt das Inzestverbot als konstitutiv für Gesellschaft und zugleich für Sprache dar. Im neunten Kapitel des *Essai* beschreibt Rousseau die ‚temps de barbarie‘ – die Zeiten des Naturzustands der Menschheit vor der Einführung der Sprache – als ‚siècle d'or‘. In diesem prägesellschaftlichen ‚goldenen Zeitalter‘ lebten die Menschen verstreut und vollständig isoliert in Familienverbänden. Innerhalb der Familie seien sie mit Zeichensprache ausgekommen. Genauso wie es nur Familien und keine Nationen, lediglich Haussprachen und keine Volkssprachen gegeben habe, genügten sich die Familien selbst und pflanzten sich mittels Geschwisterverbindungen innerhalb des eigenen Blutes fort. Der scheinbar etwas heikle Aspekt der Endogamie wird hier argumentativ direkt an die Sprachlosigkeit angeschlossen: kein kommunikativer Austausch – kein Austausch von Frauen. Der Ursprung der Gesellschaft und der Ursprung der Sprache liegen beide im gleichen Moment, in dem die bis dahin isoliert lebenden Familien beginnen, sich zu begegnen und außerfamiliäre Ehen gestiftet werden.²²

Für Lacan strukturiert das Inzestverbot, das symbolische *non-du-père* durch den *nom-du-père*, welches die präödipale Mutter-Kind-Dyade durchkreuzt, eine grundlegende Differenz-erfahrung und damit ein fortwährendes Begehren nach ursprünglicher Einheit und Ganzheit.²³ Dergestalt vollzieht sich in seiner Vorstellung der Eintritt in die symbolische Ordnung, die das Individuum „den differentiellen Strukturen der Sprache [unterwirft].“²⁴

Das Beispiel Freuds und seiner Exegeten zeigt, dass Tabus eben dort wirksam werden, wo es um die Etablierung, Aushandlung und Bestimmung von Differenz geht. Das Inzestverbot bzw. das Exogamiegebot sichert etwa eine konstitutive Grenzziehung zwischen dem Ich und dem Anderen sowie es in der psychoanalytischen Theoriebildung weiterhin der Anerkennung des binären Geschlechtsunterschiedes dient und eine heterosexuelle Begehrensstruktur etabliert.²⁵ Im Sinne dieses Differenzparadigmas, das die Funktionsweise von Tabus in den skizzierten Theoremen kennzeichnet, werden Tabus in der gegenwärtigen Gesellschaft insbesondere im Kontext von Geschlecht und Sexualität wirksam, ebenso wie sie wichtige Regelungsfunktionen hinsichtlich interkultureller Begegnung übernehmen.²⁶

²² Grabbe: *Geschwisterliebe*, S. 25.

²³ Jacques Lacan: „Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint“, in: ders.: *Schriften I*, Weinheim, Berlin 1986, S. 61-70.

²⁴ Grabbe: *Geschwisterliebe*, S. 33.

²⁵ In Ihrem Aufsatz „Zwickmühlen des Inzestverbots“ leistet Judith Butler eine entsprechende Dekonstruktion des Inzests einerseits als Grundlegung des Subjekts und der heteronormativen Ordnung in der psychoanalytischen Theoriebildung, andererseits als traumatische Verletzung des Subjekts. Vgl. Judith Butler: „Zwickmühlen des Inzestverbots“, in: dies.: *Die Macht der Geschlechternormen*, Frankfurt a.M. 2009, S. 247-260.

²⁶ Entsprechende Schwerpunkte setzt zum Beispiel der Band von Claudia Benthien und Ortrud Gutjahr. Vgl. dies.: „Interkulturalität und Gender-Spezifität von Tabus“, S. 21: „Denn, so die These, gerade bei Fragestellungen zur Interkulturalität und bei der Untersuchung von Gender-Figurationen erweisen sich Tabus als Bedeutungsknoten von Kultur.“ Siehe auch: Ebd., S. 8: „Größtenteils sind Tabus kulturspezifisch und innerhalb der jeweiligen Kulturen in Geltung und Reichweite geschlechtsspezifisch codiert, was in der bisherigen Forschung nur unzureichend Beachtung gefunden hat. Doch Tabus kommt an der Schnittstelle von Kultur und Gender eine grundlegende Steuerungsfunktion zu, insofern sie basale Ein- und Ausschlussbewegungen innerhalb einer Gemeinschaft regeln und die affektive Codierung geschlechtlicher Zuschreibungsmodelle fundieren.“ Der geschlechtsspezifischen Dimension von Tabuisierungen widmet sich schwerpunktmäßig der Band *Geschlecht als Tabu*. Vgl. Ute Frietsch, Konstanze Hanitzsch, Jennifer John, und Beatrice Michaelis (Hrsg.): *Geschlecht als Tabu. Orte, Dynamiken und Funktionen der De/Thematisierung von Geschlecht*, Bielefeld 2008. Diese Wirkungsbereiche des Tabus machen die Betrachtung von Tabus und Tabubrüchen für einen Studierendenkongress eines komparatistischen Studiengangs mit den inhaltlichen Schwerpunkten Interkulturalität, Gender und Intermedialität selbstverständlich besonders interessant.

Insofern vermögen gesellschaftliche (Wert)Ordnungen z.B. Geschlecht und Sexualität betreffend, über die Betrachtung von Tabus zugänglich zu werden. Tabuisierungen bergen somit ein bemerkenswertes kulturdiagnostisches Potential. Über Dynamiken der Grenzziehung, -übertretung oder -auflösung bzw. Tabuisierung, Tabubruch und Enttabuisierung nämlich geraten auch gesellschaftliche Wandlungsprozesse in den Blick. Tabubrüche fungieren als Triebfeder bzw. Produktivkräfte kulturellen Wandels, Fortschritts und der Expansion von Wissen.²⁷

Zur Bedeutung von Tabus im 21. Jahrhundert

Der bemerkenswerten Welle des Nachdenkens über Tabus an der Schwelle zum 20. Jahrhundert steht ein Desiderat theoretischer Positionen im späten 20. und beginnenden 21. Jahrhundert gegenüber,²⁸ das auf den ersten Blick mit der Beobachtung konform zu sein scheint, Tabus büßten in der Gegenwartsgesellschaft, die sich maßgeblich durch ihren Wertepluralismus auszeichnet, erheblich an Bedeutung ein: „Nicht wenige Beobachter der Gegenwart halten allen Ernstes dafür, daß die Zeit der Tabus vorbei sei oder zu Ende gehe. DIE ZEIT verkündete schon vor etlichen Jahren, Tabus gebe es nicht mehr, jedenfalls nicht in der Kunst.“²⁹ Entgegengesetzte Positionen dagegen rufen in den späten 90er Jahren das *Jahrzehnt des Tabubruchs* in Literatur und Kunst aus,³⁰ wiederum andere Stimmen beschwören die derzeitige Konjunktur von Tabuisierungsprozessen: „Tabus haben Konjunktur. Tabuisierungen und Tabus sind aktuelle Phänomene in unserer Gesellschaft.“³¹ Tabus und ihre Überschreitungen scheinen sich auch in einer postmodernen, aufgeklärten und pluralistischen Gesellschaft längst nicht erledigt zu haben.³² Mitunter werden Tabuisierungen

²⁷ Vgl. Michael Braun: „Vorwort“, in: ders. (Hrsg.): *Tabu und Tabubruch in Literatur und Film*. Würzburg 2007, S. 7-10, hier: S. 7. Roger Shattuck argumentiert in seiner *Kulturgeschichte des verbotenen Wissens*, dass Erkenntnisfortschritt über die Kulturgeschichte hinweg stets gebunden ist an die Ambivalenz von Verbot und Überschreitung, Tabu und Tabubruch. Schon das Beispiel des biblischen Schöpfungsmythos Genesis zeigt mit der Geschichte Adams und Evas, wie Erkenntnis genuin an die Übertretung von Tabugrenzen gebunden ist, gleichzeitig aber immer eine Kehrseite birgt. Vgl. Roger Shattuck: *Tabu. Eine Kulturgeschichte des verbotenen Wissens*. Aus dem Amerikanischen von Harald Stadler und Thorsten Schmidt, München und Zürich 2000, S. 69-72.

²⁸ Als Beitrag zur Tabu-Debatte im späteren 20. Jahrhundert kann Michel Foucaults *Der Wille zum Wissen* gelten. Wenngleich der Begriff Tabu hier nur marginal Erwähnung findet, so wirft doch sein Konzept des Geständnisses interessantes Licht auf die über sämtliche Tabutheorien profilierte Ambivalenz des Tabus. Das Geständnis übernimmt analog zur Funktion des Tabus eine produktive Funktion innerhalb des Sexualitätsdispositivs, das Foucault im Kontext seiner Revision vermeintlicher sexueller Repression als Ausdifferenzierung sexueller Lüste in den Blick nimmt. Nach Foucault verhält sich das Geständnis komplementär zu den beobachteten Repressionsbestrebungen. Das Geständnis, das durch das Verbot initiiert wird, birgt immer schon seine Überschreitung in sich und wird dergestalt zur Triebfeder der Wissensbildung über Sexualität. Das Geständnis spiegelt strukturell die Ambivalenz des Tabus, dem der Wille zur Überschreitung in seiner strukturellen Anlage als das ursprünglich Begehrte, das mit einem Verbot belegt wird, eigen ist. Vgl. Michel Foucault: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I*, Frankfurt a.M. 1977.

²⁹ Hans Wagner: *Medien-Tabus und Kommunikationsverbote. Die manipulierbare Wirklichkeit*, München 1991, S. 24.

³⁰ Vgl. Braun: „Vorwort“, S. 9.

³¹ Hartmut Kraft: „Nigger und Judensau. Tabus heute“, in: Claudia Benthien und Ortrud Gutjahr (Hrsg.): *Tabu*, S. 261-273, hier: S. 261f. Kraft vertritt weiterhin die Auffassung: „Dass wir auf Grund der zahlreichen aufgehobenen Tabus in einer tabufreien Zeit und Gesellschaft leben, dürfte allerdings kaum jemand ernsthaft behaupten wollen. Bereits ein Blick in die Tageszeitungen führt uns bis in die Schlagzeilen hinein vor Augen, in welch starkem Maß der Begriff Tabu in den Medien und in unserer Umgangssprache verbreitet ist.“

³² In ihrem Aufsatz „Gibt es noch Tabus? Gewalt und Sexualität in postmodernen Filmen“ schreibt Sabine Kyora die schwindende Bedeutsamkeit von Tabus dem Wertepluralismus der Gegenwartsgesellschaft zu:

wirksam in Bereichen, welche die proklamierte Pluralität der Gesellschaft zuallererst ermöglichen. Der seit den 80er/90er Jahren florierende Bereich der *political correctness* arbeitet etwa mit (sprachlich) deutlich markierten Tabugrenzen im Bereich interkultureller Verständigung und des Gender Mainstreamings,³³ welche die Weichen für das Zusammenleben in einer pluralistischen, multikulturellen Gesellschaft zu ebnen scheinen,³⁴ wenngleich kritische Stimmen Einspruch gegen diese vor allem juristisch forcierte Verankerung politisch korrekter Rede als Maßnahme gegen Sexismus und Rassismus erheben. Mit eben diesen Sprachtabus hat sich unter anderem Judith Butler kritisch auseinandergesetzt. In ihrem Werk *Hate Speech* (1997) (dt. *Hass spricht*) etwa lehnt sie sich vehement gegen das bloße Verbot bzw. die Belegung sexistischer und rassistischer *Hate Speech* mit einem Tabu auf. Stattdessen schlägt sie vor, durch das subversive Potential wiederholender, performativer Sprechakte, Hassrede zu subvertieren und ihr nachhaltig entgegenzuwirken.³⁵

Tabus und Tabubrüche in Literatur, Kunst und Medien

Wenngleich der Spielraum bzw. die Freiheit für künstlerische Erzeugnisse entgegen der skizzierten sprachlichen Restriktionen in der Gegenwartsgesellschaft schier unerschöpflich zu sein scheint, denn „[f]ür symbolische Geistesprodukte – Worte, Bilder, Filme, Fernsehsendungen und Tondokumente – gelten keine entsprechenden Beschränkungen, und vermeintlich sollen dafür auch keine gelten“,³⁶ besitzen Tabubrüche in Literatur, Medien und Kunst offenbar noch immer eine faszinierende Sogwirkung. Insofern repräsentieren Tabubrüche in Literatur, Kunst und Medien gegenwärtig – das zeigen jüngste, massentauglich aufbereitete (Reality TV-)Formate – häufig ökonomisches Kalkül.³⁷ Tabubrüche und kalkulierte Skandale sind Garanten für Einschaltquoten und Publikumsrekorde.³⁸ Hinter der Bedeu-

„Nun ist gerade unsere Gegenwart gekennzeichnet durch Pluralität und dadurch, dass immer weniger Regeln für alle Mitglieder der Gesellschaft verbindlich sind.“ Sabine Kyora: „Gibt es noch Tabus? Gewalt und Sexualität in postmodernen Filmen“, in: Michael Braun (Hrsg.): *Tabu und Tabubruch in Literatur und Film*, S. 151-160, hier: S. 151. Siehe auch Esther Vilar: *Denkverbote. Tabus an der Jahrtausendwende*, Bergisch Gladbach 1998, S. 9: „Doch im Unterschied zu den meisten bin ich nicht der Ansicht, daß wir einer Zeit der totalen Enttabuisierung entgegengehen. Es liegt in unserer Natur, jedes Chaos augenblicklich zu ordnen und auf den Trümmern eines gerade vernichteten Wertesystems sofort ein neues zu erbauen.“

³³ Vgl. Kraft: „Tabus heute“, S. 262.

³⁴ Vgl. ebd., S. 263: „Political correctness umfasst nicht nur Sprachreglementierung wie die Vermeidung rassistischer und sexistischer Ausdrücke, es geht auch um die Förderung von Multikulturalismus [...]“. Siehe auch Benthien; Gutjahr: „Interkulturalität und Gender-Spezifität von Tabus“, S. 10: „Denn gerade in Begegnungssituationen, in denen sich die Interaktionspartner wechselseitig als kulturell unterschiedlich geprägt erfahren, werden implizite Tabus virulent. Geht es doch darum, sich über Differenzen voneinander abzugrenzen wie auch über Gemeinsamkeiten zu verständigen, um damit den Erwartungshorizont und Handlungsspielraum für ein Miteinander abstecken zu können. Dabei erweisen sich Tabus, die in Latenzonen von Gesellschaft verortet und für Außenstehende nicht unmittelbar ersichtlich sind, als Bewährungsprobe interkultureller Kommunikation. Denn Tabus sind kultur- wie auch kontextspezifisch modelliert und spielen bei der Verständigung über unterschiedliche Werthorizonte eine entscheidende Rolle. So ist die interkulturelle Kommunikation in besonderem Maße gefährdet, durch unpassende Wortwahl oder auch Unkenntnis über die situationspezifischen Bedingungen Tabus berühren.“

³⁵ Vgl. Judith Butler: *Hass spricht. Zur Politik des Performativen*. Aus dem Englischen von Katharina Menke und Markus Kirst, Frankfurt a.M. 2006.

³⁶ Shattuck: *Tabu*, S. 18f.

³⁷ Vgl. z.B. Margreth Lüneborg: *Skandalisierung im Fernsehen*, Berlin 2011; Jens Bergmann (Hrsg.): *Skandal! Die Macht öffentlicher Empörung*, Köln 2009; Hans-Edwin Friedrich (Hrsg.): *Literaturskandale*, Frankfurt a.M. 2009; Stefan Neuhaus (Hrsg.): *Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen*, Göttingen 2007.

³⁸ Vgl. u.a. Heinz Peter Schwerfel: *Kunstskandale. Über Tabu und Skandal, Verdammung und Verehrung zeitgenössischer Kunst*, Köln 2000.

tung von Tabus als Wirtschaftsfaktoren treten offenbar subversive literarische und mediale Angriffe auf ‚verkrustete‘ Wertesysteme deutlich zurück. Selbstverständlich gilt es jedoch, sich im Rahmen einer Publikation, die sich auf Ästhetiken des Tabus in Literatur- und Kulturgeschichte fokussiert, das Verhältnis von Literatur und Tabu bzw. Tabubruch deutlich eingehender zu betrachten: Auf welchen Ebenen der Darstellung entfalten sich Tabubrüche? Werden sie bewusst und explizit provoziert oder treten sie erst in einer metaphorischen Lesart zu Tage? Welche Affinitäten bestehen indes zwischen literarischen, medialen und bildkünstlerischen Produktionen und Grenzübertretungen? Was macht sie prädestiniert, an Tabus zu rühren, sie gar zu durchbrechen?³⁹

Wie vielschichtig die Antwort auf diese Fragen tatsächlich auch sein mag, unzweifelhaft führt die Fiktionalität künstlerischer Produktionen mit ihren ‚Einklammerungseffekten‘ auf die Spur ihrer transgressiven Potentialität.⁴⁰ Begreift man Literatur und Kunst als Möglichkeitsräume, Laboratorien bzw. Aushandlungsspielräume menschlichen Handelns, so setzt man die Bezugnahme fiktionaler Darstellungen auf eine außerfiktionale Realität bzw. auf außerfiktionales Handeln zwar voraus, berücksichtigt aber zeitgleich die Transformationsprozesse, die im Kontext der Darstellungsweisen von Handlungen wirksam werden. Künstlerische Produktionen repräsentieren ein ‚als ob‘-Moment, das sie aus pragmatischen Handlungszusammenhängen befreit, so dass das Gesagte in den Schutzraum der Fiktion eintreten kann. Transgressive Handlungen können dergestalt zunächst vermeintlich unbescholten vorgeführt, kommunikativ verfügbar gemacht und ihre Folgen imaginiert werden. Sie treten in den Aushandlungsprozess des ‚als ob‘ bzw. des ‚es könnte so (gewesen) sein‘ ein. Im Rezeptionsprozess geht das Gesagte wiederum erneut in die Erfahrungswelt der Rezipienten über. Tabubrüche in der Literatur sind also letztlich keinesfalls folgenlos für gesellschaftliche Ordnungen: Mit der Rezeption treten sie in gesellschaftliche Zusammenhänge und die Diskussion, Infragestellung und Konzeption von Wertegefügen, kurzum: in soziale Interaktionsprozesse ein und werden mitunter zum Motor gesellschaftlicher Wandlungs- und Entwicklungsprozesse.⁴¹

Heinrich Detering beschreibt das große Potential literarischer Fiktionen zur Tabuüberschreitung als *literarische Camouflage*, die von den Spannungen zwischen der Oberflächenstruktur des Textes und dem darunter in ‚Masken‘ und ‚Signalen‘ mäandernden Sinn lebt:

Was öffentlich nicht ausgesprochen werden darf, davon können literarische Texte doch reden – indem sie sich kalkulierter Doppelbödigkeit bedienen, das Versteckspiel zur Subversion nutzen, das Verbot überlisten. [...] Literarische ‚Camouflage‘ heißt: intentionale Differenz zwischen (unanstößigem) Oberflächentext und [...] Subtext. Sie erfüllt zunächst eine defensive Funktion:

³⁹ Benthien und Gutjahr konstatieren etwa: „Es sind ohne Zweifel die Künste sowie zunehmend die Massenmedien, die seit Beginn des 20. Jahrhunderts ein Monopol auf den Tabubruch beanspruchen“, wohingegen andere kulturelle Bereiche wie etwa die Wissenschaft sich resistent und verschlossen gegenüber Tabubrüchen zeigten. Vgl. Benthien; Gutjahr: „Interkulturalität und Gender-Spezifika von Tabus“, S. 15f.

⁴⁰ Vgl. z.B. Kyora: „Gibt es noch Tabus?“, S. 151.

⁴¹ Vgl. Paul Ricoeur: *Zeit und Erzählung, Bd. 1: Zeit und historische Erzählung*. Übersetzt von Rainer Rochlitz, München 1988, S. 120-129. Erzählungen gründen nach Ricoeur in der Nachahmung von Handlung, die in der fiktionalen Ausgestaltung von Handlung jedoch immer schon eine schöpferische Nachahmung menschlicher Praxen darstellt. Es geht also nicht primär um Verdoppelung außerfiktionaler Realität im Text, sondern um ihre Neukonzeption. Im Schnittpunkt zwischen der Welt des Textes und der des Zuhörers oder Lesers treten Handlungskonzepte erneut ein in den Bereich menschlichen Handelns, das durch sie nachhaltig beeinflusst werden kann.

Der anstößige Inhalt wird durch Transponierung in einen nicht anstößigen Bereich und gleichzeitige Signalisierung des ursprünglich Gemeinten öffentlich formulierbar gemacht. Diese Signalisierung kann so beschaffen sein, daß sie nur einem einzigen intendierten Leser erkennbar ist, aber auch so, daß sie prinzipiell von allen Lesern wahrgenommen, aber nur von ‚eingeweihten‘ entziffert werden kann (etwa in Gestalt auffallender Brüche in der Figurenkonzeption oder der Geschehensmotivierung).⁴²

Offenbar ist, was die Möglichkeiten der Überwindung von Tabugrenzen betrifft, die spezifische Medialität bzw. Form der Darstellung durchaus ausschlaggebend: „In ihrer je spezifischen Medialität spielen die Künste eine wichtige Rolle bei der Verhandlung von Tabus. So kann ein Tabu durch Ironie dissimuliert, durch Satire in Frage gestellt, durch Blasphemie gelegnet oder durch obszöne Darstellungsweise gebrochen werden.“⁴³

Dabei stehen nicht nur unterschiedliche Arten der Evidenzerzeugung in audiovisuellen Medien oder der Literatur im Vordergrund der Betrachtung. Bis in Gattungs- und Genrekonventionen hinein scheint das Verhältnis von Tabu, Tabubruch und Ästhetik immer neu beleuchtet werden zu müssen.

Zum Aufbau des Bandes

Der vorliegende Band möchte mit seinen Beiträgen unter anderem die benannten medien-, genre- und gattungsspezifischen Zusammenhänge von Ästhetiken des Tabuisierten und insbesondere des Tabubruchs beleuchten, so dass der Aufbau des Bandes einer Unterteilung in literarische, (audio)visuelle und theatrale Inszenierungen des Tabus und des Tabubruchs folgt. Nach einer ersten theoretischen Annäherung an den Begriff des Tabus, seine Geschichte und Bedeutungszusammenhänge sowie seine Valenz für die wissenschaftliche Auseinandersetzung werden daher zunächst literarische Inszenierungen verschiedener Tabus und Tabuverletzungen im Vordergrund stehen, während im darauffolgenden Teil Tabus und Tabubrüche in (audio)visuellen Formaten fokussiert werden. Schlussendlich stehen Darstellungen des Tabus und des Tabubruchs auf der Theaterbühne im Blickpunkt.

Der Band geht zurück auf eine im September 2014 stattgefundenen und von Studierenden des Masterstudiengangs Komparatistik/Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft der Universität Paderborn initiierte Tagung zum Thema. Mit großem Engagement haben die Beteiligten eine Konferenz zu einem aktuellen und in den Kulturwissenschaften durchaus breit diskutierten Thema konzipiert und darüber hinaus couragiert die Ergebnisse erster eigener Forschungsprojekte zur Diskussion gestellt. Dieser Band präsentiert in diesem Sinne in der Hauptsache Beiträge von fortgeschrittenen Studierenden, die in diesem Rahmen erste Publikationserfahrung sammeln, darüber hinaus jedoch auch Aufsätze von jungen NachwuchswissenschaftlerInnen in der Qualifikationsphase.

In ihrem Beitrag *Tabu als travelling concept: Ein Versatzstück zu einer kulturwissenschaftlichen Tabu-Theorie* überprüft Ute Frietsch kritisch die Fruchtbarkeit des

⁴² Heinrich Detering: *Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann*, Göttingen 2002, S. 9; 30. Detering untersucht in seiner Studie primär Subversionen der Tabuisierung von Homosexualität durch Literatur und homoerotische Subtexte. Das, was Detering als *literarische Camouflage* bezeichnet, gilt allerdings auch darüber hinaus für Literatur *grosso modo*: Hinter der Oberflächenstruktur des Textes verbirgt sich durch Verweise, Traditionsbildungen, Metaphern etc. ein mäandernder Sinn.

⁴³ Benthien/Gutjahr: „Interkulturalität und Gender-Spezifität von Tabus“, S. 15.

Tabu-Begriffs, dessen weit verzweigte begriffsgeschichtliche Entwicklung vom Sakralen zum Profanen führt, für die kulturwissenschaftliche Analyse. Sie schlägt vor, den Begriff mit Edward Saids Begriff der *traveling theory* bzw. mit Mieke Bals Begriff des *travelling concepts* als einen reisenden zu verstehen, um den Mehrdeutigkeiten, die sich begriffsgeschichtlich abbilden, Rechnung zu tragen. Frietsch vollzieht in diesem Sinne die ‚Reise‘ des Begriffs von seinen polynesischen Ursprüngen bis zu seiner alltagssprachlichen Verwendung in Europa nach und legt dabei den Fokus auf die vielgestaltigen Wandlungsprozesse, denen das Tabu unterworfen ist.

Mit dem Beitrag von Lis Hansen zu den *Verdammte[n] Dinge[n] – Tabu und Müll in der Literatur* wenden wir uns im Anschluss der Betrachtung von Tabus und ihrer Überschreitungen in der Literatur zu. Hansen begreift Müll dabei im Sinne von Mary Douglas als Medium der Ordnungsstiftung und weist dem ordnungstiftenden Akt des Entsorgens mit Kristevas Abjekt-Begriff identitätsstiftende Funktion zu. Damit sind Müllprodukte jedoch auch fortwährend eingebunden in einen Kreislauf von Bedeutungsverlust und Sinnstiftung. Anhand verschiedener Beispiele der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur zeigt sie, wie die ausgerangierten, erneut aufgefundenen Dinge für ihre Finder das Potential bereithalten, Lebensgeschichten zu erzählen und Sinnverlust in Sinnproduktion verwandeln können. Dabei setzt die Möglichkeit eines neuen Sinnarrangements aus dem Verworfenen poetisches Potential im Sinne eines semantischen Spiels frei, so dass dem Begriff Recycling hier eine neue, gleichsam poetisch gewendete Funktion zukommen kann.

Sarah-Christina Henze und Kevin M. Dear beschäftigen sich im Anschluss mit der literarischen Bearbeitung des Themas Suizid anhand von Terézia Moras Roman *Das Ungeheuer*. In ihrem Aufsatz „*Der Mensch, der sich auslöschte*“ – *Philosophische und literarische Perspektiven auf den Suizid* zeigen die Autoren anhand terminologischer Abgrenzungen die ethische Problematik auf, die sich mit der Selbsttötung verbindet. In diesem Kontext könnten Suizide als nachvollziehbar gelten, die das Ende eines physischen oder psychischen Leidens verheißen. Im Falle von Moras Protagonistin, die sich in Folge einer anhaltenden Depression das Leben nimmt, laufe eine solche Legitimation jedoch insoweit fehl, als die Depression an sich ein Nicht-Artikulierbares, ein Unberührbares im Sinne des Tabu-Begriffs darstelle, das im Roman umkreist wird.

Dennis Bock stellt in seinem Beitrag „*Denn es geht hier nicht um Mögen oder Nichtmögen. Die Muselmänner stören ihn, das ist es*“ – *Erzählungen über Muselmänner in der Literatur über die Shoah* heraus, wie durch die narrative Variation der im Rahmen der Shoah-Literatur inventarisierten Figur des Muselmanns und dem mit ihr verbundenen konventionalisierten Narrativ ein Störpotential erzeugt wird, das den Fokus auf die Berührbarkeit eines Tabus legt. Es ist die Berührbarkeit des Todes, die durch die erzählerische Identifikation mit einer zwischen Leben und Tod begriffenen Figur evoziert wird, und dergestalt einen Reflexionsprozess in Gang setzt.

Auch Alin Bashja Lea Zinner fokussiert in ihrem Aufsatz ein Tabu innerhalb der literarischen Aufarbeitungsgeschichte der NS-Verbrechen. In *Das Tabu der sexuellen Gewalt in der Holocaust-Literatur* stehen die literarischen Werke des Holocaust-Überlebenden Yehiel DiNur im Zentrum der Aufmerksamkeit, die mit einem Vexierspiel aus Faktualität und Fiktionalität die sexuelle Ausbeutung von Häftlingen entlarven und sich aufgrund dessen in

ihrer Rezeptionsgeschichte Anfeindungen und Vorwürfen der pornographischen Ausschachtung und Proftigier ausgesetzt sahen.

Benjamin Hein beschäftigt sich im Beitrag *Über die Dethematisierung der Judenverfolgung und des Holocaust in der Populärliteratur der Nachwendezeit* im Anschluss mit den gegenwärtigen literarischen Aufarbeitungstendenzen der NS-Vergangenheit. Er untersucht, wie das Fortwirken eines Authentizitätsanspruchs und eines damit verbundenen ‚Bildverbots‘ in der Schriftsteller-Generation der Nachgeborenen sowie der dritten Generation eine Aussparung der Opferperspektive zeitigt, die eine brisante Leerstelle produziere.

Auch in Stephanie Willekes Beitrag *„Nichts mehr stimmt, und alles ist wahr.“ Tabubrüche in Herta Müllers Atemschaukel* steht die literarische Auseinandersetzung mit dem Zweiten Weltkrieg und seinen Folgen im Vordergrund der Betrachtung. Herta Müllers *Atemschaukel* fokussiert das Schicksal in Rumänien lebender Deutscher, die zum Kriegsende in Arbeitslagern interniert werden. Damit wird in gewisser Weise ein Tabu im Sinne des Unausgesprochenen berührt, da das Schicksal der internierten Rumäniendeutschen im Kollektivgedächtnis weitestgehend ausgespart bleibt.

Mit dem Beitrag *Seinfeld und das Tabu der Masturbation* betrachtet Elisabeth Werner infolgedessen Inszenierungen von Tabus und Tabubrüchen in audiovisuellen Formaten. Die Autorin fokussiert die (De)Thematisierung von Sexualität und Autoerotik vor dem Hintergrund der medialen Bedingungen des Formats Sitcom und des spezifischen kulturellen Zuschnitts der Sitcom *Seinfeld*, die zuweilen mit ihrer Figurenkonstellation an überlieferte Narrative der jüdischen Kultur anschließt.

Mara Kollien beschäftigt sich im Beitrag *Tod und Sterben in der zeitgenössischen Filmkomödie* buchstäblich mit dem Unerfahrbaren, dem Tod als Gegenstand der zeitgenössischen Filmkomödie. Vor dem Hintergrund kultureller Zugangs- und Umgangsweisen mit dem Tod identifiziert die Autorin den humoresken Umgang mit dem Verdrängten als Möglichkeit einer distanzierten Annäherung.

Mit einem gegenwärtig besonders populären medialen Format setzt sich Tanja Lange in ihrem Aufsatz *Dahin zeigen, wo es weh tut: Perspektiven auf Verletzbarkeit und Selfiekultur* auseinander. Gemeinhin gilt das Phänomen des Selfies als Ausdruck des Egozentrismus einer Generation. Die Autorin nimmt dagegen jedoch Selbstdarstellungen in den Blick, die Verletzbarkeit demonstrativ ausstellen und stellt diese in den Kontext philosophischer Anerkennungstheorien. Mit der Zurschaustellung von Verletzung und Versehrtheit scheint in einer erfolgsorientierten Gesellschaft ein Tabu berührt zu sein.

Vera Nordhoffs Beitrag *Alles ist erlaubt – oder doch nicht? Subjektive Tabus und ihre Grenzen in der Serie Sex and the City* hat eine populäre US-amerikanische Serie zum Gegenstand, die ob ihrer sexuellen Freizügigkeit scheinbar keine Tabugrenzen zu kennen scheint. Die Autorin führt jedoch den Nachweis, dass es dennoch ein Unantastbares gebe, das in der Serie als unhinterfragtes Heiligtum firmiert: das romantische Ideal monogamer Liebe, das jedoch durch die genrespezifischen Bedingungen des seriellen Formats immer wieder als serielle Monogamie dargestellt und dabei unterlaufen wird.

Auch in Marie Meiningers Aufsatz *Verhandlungen von Tabus in der Populärkultur. Darstellungsweisen in der ARD-Vorabendserie Verbotene Liebe* steht ein serielles TV-Format im Vordergrund der Betrachtung. Bereits im Titel ruft die einstmals erfolgreiche Vorabendserie *Verbotene Liebe* das Tabuisierte auf den Plan. Die Serie nimmt ihren Ausgang

von der (De)Thematisierung eines Geschwisterinzests und fokussiert damit ein Tabu, das bereits Freud Anfang des 20. Jahrhunderts neben dem Tötungstabu als eines der bedeutsamsten gesellschaftlichen Regulative beschreibt. Marie Meininger untersucht, wie die Serie jenes Tabu mit aufklärerischem Anspruch inszeniert, dabei eine (moralische) Hierarchisierung verschiedener Inzesthandlungen und -konstellationen vollzieht, die sich außerdem verbinden mit kultur- und geschlechterstereotypen Darstellungsmustern.

Dem Inzesttabu gilt ebenfalls die Aufmerksamkeit in Verena Richters Beitrag *„C’est comme blasphémer: ça veut dire qu’on y croit encore.“ Inzest und 68er-Diskussionen in Louis Malle Le souffle au cœur (1971)*. Louis Malle inszeniert im Film einen Mutter-Sohn-Inzest vor dem Hintergrund eines französischen Nationalfeiertags. Dieses mit kultureller Bedeutung aufgeladene Setting erlaubt es der Autorin nicht nur, den Inzest vor dem Hintergrund einer kritischen Auseinandersetzung mit der Familienstruktur der bürgerlichen Kleinfamilie zu lesen, sondern als kritische Revision paternalistischer Gesellschaftsstrukturen *grosso modo*.

Adelina Debisow widmet sich zum Schluss der Inszenierung eines Tabus auf der Theaterbühne des 17. Jahrhunderts. In ihrem Aufsatz *Die ‚obscénité‘ als inszenierter Tabubruch in der Komödie des 17. Jahrhunderts – Molières L’École des femmes und La Critique de L’École des femmes* beschreibt die Autorin ein Tabu, das zur Zeit Molières noch nicht als solches benannt werden kann, da der Begriff erst im 18. Jahrhundert überliefert wird. Dennoch weist seine Komödie etwas Unausprechliches auf; das Moment sexueller Überschreitung wird im Bild der gestohlenen Schleife der Figur Agnès *coram publico* angezeigt und in der später erscheinenden *Critique* mit dem Begriff der *Obscénité* als Unsagbares gekennzeichnet.

Ich möchte mich an dieser Stelle zunächst ganz herzlich bei der Fakultät für Kulturwissenschaften der Universität Paderborn für die großzügige finanzielle Unterstützung der Veranstaltung bedanken. Mein Dank gebührt ebenso den ProfessorInnen des Fachs Prof. Dr. Jörn Steigerwald, Prof. Dr. Claudia Öhlschläger und Jun.-Prof. Dr. Hendrik Schlieper für ihre konzeptionelle Beratung und Unterstützung des Vorhabens sowie allen Mitarbeitern des Fachs für ihre tatkräftige Unterstützung bei der Durchführung.

Bei allen BeiträgerInnen bedanke ich mich für die produktive und reibungslose Zusammenarbeit. Mein besonderer Dank gilt abschließend den Studierenden meiner Seminare „Tagungskonzeption und -organisation“ im Sommersemester 2014 und den Teilnehmern meines Seminars „Konzeption, Vorbereitung und Publikation eines Tagungsbandes“ im Wintersemester 2014/2015, die engagiert und tatkräftig an der Redaktion dieses Bandes mitgewirkt haben: Ich danke Katrin Benzel, Tanja Bitutski, Annkatrin Buchen, Nina Bühner, Susanne Catic, Adelina Debisow, Ronja Hannebohm, Mathias Hansen, Christin Harpering, Gerhard Heimann, Mara Kollien, Rieke Paetsch, Carolin Steffens, Vanessa Tacke und Marina Vogt für ihre Mitarbeit an der Edition.

LITERATURVERZEICHNIS

- Benthien, Claudia und Ortrud Gutjahr: „Interkulturalität und Gender-Spezifika von Tabus. Zur Einleitung“, in: dies. (Hrsg.): *Tabu. Interkulturalität und Gender*, München 2008, S. 7-16.
- Bergmann, Jens (Hrsg.): *Skandal! Die Macht öffentlicher Empörung*, Köln 2009.
- Braun, Michael: „Vorwort“, in: ders. (Hrsg.): *Tabu und Tabubruch in Literatur und Film*, Würzburg 2007, S. 7-10.
- Butler, Judith: „Zwickmühlen des Inzestverbots“, in: dies.: *Die Macht der Geschlechternormen*, Frankfurt a.M. 2009, S. 247-260.
- Butler, Judith: *Hass spricht. Zur Politik des Performativen*. Aus dem Englischen von Katharina Menke und Markus Kirst, Frankfurt a.M. 2006.
- Cook, James: *The Journals of Captain James Cook on his voyages of discovery. Bd. 3,2: The voyage of the resolution and discovery 1776-1780*, Cambridge 1967.
- Detering, Heinrich: *Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann*, Göttingen 2002.
- Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I*, Frankfurt a.M. 1977.
- Freud, Sigmund: „Das Unbehagen in der Kultur“, in: ders.: *Studienausgabe*, hrsg. v. Mitscherlich, Alexander, Angelika Richards und James Strachey, Bd. IX: *Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion*, Frankfurt a.M. 1974, S. 191-270.
- Freud, Sigmund: *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*, Frankfurt a.M. 1986.
- Friedrich, Hans-Edwin (Hrsg.): *Literaturskandale*, Frankfurt a.M. 2009.
- Frietsch, Ute: „Der Wille zum Tabu als Wille zum Wissen“, in: dies., Konstanze Hanitzsch, Jennifer John, und Beatrice Michaelis (Hrsg.): *Geschlecht als Tabu. Orte, Dynamiken und Funktionen der De/Thematisierung von Geschlecht*, Bielefeld 2008, S. 9-16.
- Grabbe, Katharina: *Geschwisterliebe. Verbotenes Begehren in literarischen Texten der Gegenwart*. Bielefeld 2005.
- Gutjahr, Ortrud: „Tabus als Grundbedingungen von Kultur. Sigmund Freuds Totem und Tabu und die Wende in der Tabuforschung“, in: dies. und Claudia Benthien (Hrsg.): *Tabu. Interkulturalität und Gender*, München 2008, S. 19-50.
- Kraft, Hartmut: „Nigger und Judensau. Tabus heute“, in: Claudia Benthien und Ortrud Gutjahr (Hrsg.): *Tabu. Interkulturalität und Gender*, München 2008, S. 261-273.
- Kyora, Sabine: „Gibt es noch Tabus? Gewalt und Sexualität in postmodernen Filmen“, in: Michael Braun (Hrsg.): *Tabu und Tabubruch in Literatur und Film*, Würzburg 2007, S. 151-160.
- Lacan, Jacques: „Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint“, in: ders.: *Schriften I*, Weinheim, Berlin 1986, S. 61-70.
- Lévi-Strauss, Claude: *Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft*, Frankfurt a.M. 1992.
- Lüneborg, Margreth: *Skandalisierung im Fernsehen*, Berlin 2011.
- Marschall, Wolfgang: „Tabu“, in: Joachim Ritter und Karlfried Gründer (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 10: St.-T. Basel 2007, Sp. 878f.

EINLEITUNG

Neuhaus, Stefan (Hrsg.): *Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen*, Göttingen 2007.

Ricoeur, Paul: *Zeit und Erzählung, Bd. 1: Zeit und historische Erzählung*. Übersetzt von Rainer Rochlitz. München 1988.

Schwerfel, Heinz Peter: *Kunstskandale. Über Tabu und Skandal, Verdammung und Verehrung zeitgenössischer Kunst*, Köln 2000.

Shattuck, Roger: *Tabu. Eine Kulturgeschichte des verbotenen Wissens*. Aus dem Amerikanischen von Harald Stadler und Thorsten Schmidt, München und Zürich 2000.

Vilar, Esther: *Denkverbote. Tabus an der Jahrtausendwende*, Bergisch Gladbach 1998.

Wagner, Hans: *Medien-Tabus und Kommunikationsverbote. Die manipulierbare Wirklichkeit*, München 1991.

Tabu als *travelling concept*: Ein Versatzstück zu einer kulturwissenschaftlichen Tabu-Theorie

Vorbemerkung: Tabu als problematischer Begriff einer wissenschaftlichen Analyse

Der Begriff Tabu hat in den Kultur- und Gesellschaftswissenschaften heute ebenso Konjunktur wie in der Gesellschaftsanalyse, die außerhalb der Wissenschaften betrieben wird. Die Funktion des Tabu-Begriffes in den journalistischen Medien scheint sich relativ leicht benennen zu lassen: Tabus sollen im Akt der Benennung aufgedeckt werden, um bearbeitet bzw. gesellschaftlich überwunden werden zu können. Insofern sich Phänomene als tabuisiert benennen und diskutieren lassen, scheinen sie damit als Tabus geschwächt oder entkräftet zu werden. Man mag dabei einen Konsens imaginieren, dem zufolge die Entkräftung von Tabus gesellschaftlich wünschenswert sei.

Mit dieser Beschreibung bewegen wir uns allerdings ganz auf der Oberfläche eines unterstellten gesellschaftlichen Selbstverständnisses, die bei etwas genauerer Betrachtung sofort brüchig wird. Um welche Gesellschaft soll es sich dabei handeln? Sind etwa moderne westliche Gesellschaften so homogen, dass die Überwindung aller Tabus als allgemein zustimmungsfähiges Ideal gelten kann? Sind Tabus Übel der Natur, die im Prozess der Zivilisation überwunden werden? Handelt es sich bei Tabus nicht viel mehr um Instrumente, die etabliert worden sind und immer wieder aufs Neue etabliert werden, um Gesellschaft zu formen und den sozialen Zusammenhalt zu gewährleisten?

Der Begriff Tabu ist verwirrend, da er sich aufgrund seiner unterschiedlichen Verwendungsweisen einer eindeutigen Bestimmung entzieht. Seine Eignung zum analytischen Gebrauch lässt sich insofern grundsätzlich in Frage stellen. Um ihn wissenschaftlich verwenden zu können, scheinen zunächst eine Reihe von ‚Vorsichtsmaßnahmen‘ notwendig zu sein: Seine – außerordentlich interessante – Herkunft muss benannt werden. Sein Zusammenhang mit Aufklärung – sowohl mit der historischen Epoche wie mit der philosophischen und gesellschaftspolitischen Theorie – ist zu diskutieren. Ein wissenschaftlicher Reflexionsbegriff Tabu müsste vom journalistischen Tabu-Begriff sowie von den unterschiedlichen Spielarten eines populär skandalisierenden Gebrauchs abgegrenzt und unterschieden werden. Zu erwarten ist, dass sich ein Phänomenbereich des Tabuisierten kaum stabilisieren lässt: Zu unterschiedlich scheinen die Phänomene zu sein, die historisch unter dem Begriff gefasst worden sind. Lässt sich dennoch eine Funktionsweise des Begriffs oder des Phänomens Tabu beschreiben, die auf die unterschiedlichen historischen und empirischen Phänomene anwendbar ist? Was wären die zentralen Versatzstücke einer Theorie des Tabus: Das Sprech- und Berührungsverbot? Der sowohl negativ wie auch positiv konnotierbare Zusammenhang von Tabu und Macht? Was spricht dafür, einen so komplexen und widersprüchlichen, zumeist außerakademisch verwendeten Begriff, als Element einer wissenschaftlichen Theorie – etwa der Kulturanalyse – zu profilieren?

Tabu als *travelling concept*

Um den Tabu-Begriff zu charakterisieren, könnte man mit dem Literaturwissenschaftler Edward Said, einem Mitbegründer der postkolonialen Theorie, und mit der niederländischen Kulturanalytikerin Mieke Bal von einem *travelling concept* sprechen, von einem reisenden Begriff oder Konzept. Edward Said und Mieke Bal haben im Umgang mit *travelling concepts* zwei entgegengesetzte Strategien vorgeschlagen – genau genommen prägten sie auch zwei unterschiedliche Begriffe: Mieke Bal spricht etwa von *travelling concepts*, Edward Said hingegen von *traveling theories*.¹ Said geht im klassischen Sinn analytisch und kritisch vor, er trägt beim Umgang mit *traveling theories* sozusagen Schicht um Schicht ab und weist nach, dass und wie Theorien ihre Bedeutung verändern. Er plädiert auf diese Weise für einen gut definierten Begriffsgebrauch, bei dem Verschiebungen sorgsam markiert und in Hinblick auf ihre jeweiligen historischen, politischen oder auch theorieimmanenten (philosophischen, literarischen) Gründe reflektiert werden. Mieke Bal hingegen geht es nicht in erster Linie darum, Begriffe eindeutig zu verwenden. Sie macht im Gegenteil die Mehrdeutigkeit und interdisziplinäre Verschiebung von Begriffen für ihre eigene Arbeit fruchtbar. In ihrer Arbeit mit dem Begriff des Übersetzens etwa bringt sie literaturwissenschaftliche und psychoanalytische Theorien in Kontakt. Sie lässt den Begriff des Übersetzens dabei ihrerseits weiter ‚wandern‘: Sie macht aus ihm ein *travelling concept*, indem sie ihn zur Analyse von Kunstwerken verwendet. So gelingt es Mieke Bal, unterschiedliche Diskussionen zu verbinden und die gesellschaftliche Relevanz von Themen akademisch einzuholen.²

Beide Strategien lassen sich auf den Begriff Tabu anwenden. Mit Said könnte man die unterschiedlichen Weisen rekapitulieren, in denen der Begriff Tabu bislang theoretisiert worden ist. Man kann die Reise dieses Begriffs rekapitulieren: von seiner Entdeckung durch James Cook, der den Begriff *tapu* nicht allein als Phänomen, sondern bereits als Theorie oder Konzept im 18. Jahrhundert in den Kulturen Polynesiens vorfand, über seine wissenschaftliche Terminologisierung in der britischen Ethnologie des 19. Jahrhunderts, seine neue Verwendung in der Psychoanalyse Sigmund Freuds, bis zu seiner heutigen Verwendung in den Literaturwissenschaften³ sowie in den Kulturwissenschaften und Gender Studies.⁴ Man könnte diese akademische Verwendungsgeschichte in einen diskursanalytischen und -historischen Vergleich setzen zu den Formen des außerakademischen Wortgebrauchs: In welcher Spannung stand und steht jeweils der theoretische zum populären Gebrauch? Wer sprach und spricht überhaupt von Tabus, wer treibt die Theoretisierung voran? Wem wurden Tabus

¹ Mieke Bal: *Travelling concepts in the humanities: A rough guide*, Toronto, Buffalo, London 2012. Edward W. Said: „Traveling Theory“, in: ders.: *The World, the Text, and the Critic*, Cambridge 1983, S. 226-247; deutsche Übersetzung: Edward W. Said: „Theorien auf Wanderschaft“, in: ders.: *Die Welt, der Text und der Kritiker*. Aus dem Englischen von Brigitte Flickinger, Frankfurt a.M. 1997, S. 263-292.

² Zu den unterschiedlichen Konzepten vgl. Ute Frietsch: „Travelling Concepts“, in: dies. und Jörg Rogge (Hrsg.): *Über die Praxis des kulturwissenschaftlichen Arbeitens: Ein Handwörterbuch*, Bielefeld 2013, S. 393-398.

³ Vgl. exemplarisch: Anja Hesse (Hrsg.): *Tabu: Über den gesellschaftlichen Umgang mit Ekel und Scham*, Berlin 2009; Martin Baisch und Elke Koch (Hrsg.): *Neugier und Tabu: Regeln und Mythen des Wissens*, Freiburg u.a. 2010.

⁴ Vgl. exemplarisch: Claudia Benthien und Ortrud Gutjahr (Hrsg.): *Tabu: Interkulturalität und Gender*, Paderborn 2008; Ute Frietsch, Konstanze Hanitzsch, Jennifer John und Beatrice Michaelis (Hrsg.): *Geschlecht als Tabu: Orte, Dynamiken und Funktionen der De/Thematisierung von Geschlecht*, Bielefeld 2008.

jeweils zugeschrieben und wie haben sich die Phänomene, die als tabuisiert galten, gewandelt? Mit dem methodischen Ansatz von Mieke Bal hingegen würde man etwas assoziativer vorgehen. Man würde versuchen, die unterschiedlichen Verwendungsweisen und Konnotationen reflektierend einzuholen, um sie für die eigenen Untersuchungen (für Ausstellungsprojekte, mediale Inszenierungen etc.) produktiv zu machen: Bei seiner Wanderung oder Reise wurde der Begriff Tabu seit dem 18. Jahrhundert mit einigem ‚Gepäck‘ befrachtet, mit einer Vielzahl von Theoretisierungsversuchen, die ihm noch heute assoziativ anhaften. Diese Assoziationen – beispielsweise die Annahme, dass Tabus etwas Unaufgeklärtes, Wildes oder Archaisches seien – lassen sich kritisch hinterfragen. Sie lassen sich zugleich jedoch auch entfalten. Man kann mit diesen Assoziationen arbeiten und ihre Implikationen freilegen. Was für uns heute möglicherweise problematischer ist als die völkerkundlichen Assoziationen, ist der Umstand, dass sich die Reise des Tabu-Begriffs nicht auf den akademischen Raum begrenzt – der Begriff wandert weiter in den außerakademischen Raum und wird dabei mit zusätzlichen Konnotationen angereichert.⁵ Dies verschafft ihm allerdings zugleich eine gesellschaftliche Relevanz. Welche gesellschaftlichen Potentiale weist der Begriff Tabu auf? Lassen sich diese Potentiale begrifflich befestigen?

Vom *tapu* zum *Tabu*: Die Reise des Tabu-Begriffs von Polynesien nach Europa

Für eine kulturanalytische Betrachtung des Tabu-Begriffs scheint es unumgänglich, sich an den Beginn seiner Reise zurückzubegeben. Der Ausgangspunkt der Reise ist in diesem Fall ebenso interessant wie widersprüchlich. Insofern scheint das paradoxe Potential des Begriffsgebrauchs bereits in seiner historischen Herkunft und Vermittlung angelegt zu sein.

Der englische Kapitän James Cook (1728-1779) wurde im Verlauf seiner dritten Pazifikreise in den Jahren 1776 bis 1779 darauf aufmerksam, dass die indigenen Völker Polynesiens ein komplexes Regelsystem der gesellschaftlichen Etikette kannten, in dem der Begriff *tapu* eine zentrale Rolle spielte: die Wortbedeutung von *ta* und *pu* entspricht offenbar den Wörtern ‚besonders‘ und ‚geheiligt‘. Mit der Kennzeichnung *tapu* wird ein Phänomenbereich als besonders und wegen seiner Besonderheit als zu meiden markiert. James Cook und seine Begleiter interpretierten *tapu* im Sinne eines Verbotes. So waren bestimmte Speisen der polynesischen Häuptlinge für Untergebene *tapu*. Das Verbot betraf aber zugleich die sozial höher gestellten Personen: Die Häuptlinge beispielsweise mussten zu gewissen Zeiten gefüttert werden. Sie durften die Nahrung dann nicht selbst mit ihren Händen berühren. Die Nahrung war für sie zu bestimmten Zeiten also ebenfalls *tapu*.⁶

Das *tapu*-Konzept war demnach in den vorkolonialen polynesischen Gesellschaften verankert. Der Begriff *tapu* stand dabei nicht alleine, sondern wurde im Zusammenhang mit weiteren Begriffen verwendet. Noch heute gibt es im Polynesischen neben dem Begriff *tapu*

⁵ Interessanterweise wird der Begriff Tabu außerakademisch zum Beispiel gerade auch auf die wissenschaftlichen Communities angewandt, die mit ihm arbeiten. Der aktuelle Vorwurf einer *Political Correctness* lässt sich als synonym zum Vorwurf einer *Tabuisierung* interpretieren. Demnach etablieren bestimmte akademische Communities – etwa die universitäre Geschlechterforschung bzw. die Gender Studies – selbst Tabus im Sinne von Sprach- und Sprechverboten.

⁶ Zur polynesischen Herkunft und originären Bedeutung des *tapu*-Begriffes vgl. Lidia Guzy: „Tabu – die kulturelle Grenze im Körper“, in: Ute Frietsch, Konstanze Hanitzsch, Jennifer John und Beatrice Michaelis (Hrsg.): *Geschlecht als Tabu*, S. 17-22; sowie: Gundolf Krüger: „Polynesishe Wurzeln. Tabus in den Reisebeschreibungen von James Cook“, in: *Indes. Zeitschrift für Politik und Gesellschaft* (2014), H. 2, S. 7-16.

den Begriff *mana*. Unter *mana* versteht man der aktuellen ethnologischen Forschung zufolge eine vitale Energie, die sich als Potenz oder Macht, aber auch als Glück beschreiben lässt; eine genauere Übersetzung von *mana* ist „das außerordentlich Wirkungsvolle“.⁷ „Wo Leben sichtbar erblühte, wo Jagd und Fischfang erfolgreich waren, wo die Lebensbedingungen günstig waren und das Herrschaftsgebiet eines Häuptlings wuchs, dort wirkte *mana*“, so der Tabuforscher Gundolf Krüger.⁸ *Mana* wurde und wird demnach Personen zugeschrieben: Es kann gewonnen werden, kann aber ebenso verloren gehen. Gebrechen im Alter, Niederlagen im Kampf, Unentschlossenheit im politischen Handeln wurden und werden als Ausdruck des Verlustes von *Mana* interpretiert.⁹ – Vielleicht trifft der Begriff Charisma einige Aspekte dessen, was man unter *Mana* verstanden hat bzw. noch heute versteht. Der ethnologischen Forschung zufolge hatte *tapu* den Zweck, das *mana* zu schützen. Im Polynesischen diente das *tapu* demnach der Bewahrung des außerordentlich Wirkungsvollen, der Macht und Potenz einer zentralen Gewalt, die zugleich ein gelingendes Leben für die gesamte Gesellschaft ermöglichen sollte.

Die ethnologische Forschung stützt sich bei ihren Aussagen auf die historischen Quellen. Ihrer Analyse zufolge haben James Cook und seine Begleiter die Bedeutung des Wortes *tapu* in der polynesischen Sprache und Kultur erkannt. In Anlehnung an die Geschichtsforschung könnte man von einem Quellenbegriff sprechen. Man entnahm den Begriff *tapu* dem untersuchten Objekt, der polynesischen Kultur, und verwendete ihn zur völkerkundlichen Analyse dieser Kultur.

Tabu und Aufklärung: Eine Ethnologie der eigenen Gesellschaft

Der Begriff *tapu* gelangte im Zeitalter der Aufklärung, im späten 18. Jahrhundert nach Europa. Man kann ihn insofern als einen Begriff der Aufklärung bezeichnen.¹⁰ Europäer waren möglicherweise in der Epoche der Aufklärung für die beschriebenen Phänomene besonders aufmerksam – handelte es sich dabei doch um Phänomene bzw. Handlungsweisen, von denen sich die philosophische Bewegung der Aufklärung abgrenzte, über die sie sich selbst also gleichsam *ex negativo* bestimmte: Der aufgeklärte Mensch sollte dem Anspruch nach Tabus weder brechen noch dethematisieren. Er sollte sie vielmehr aufklären, also benennen, und dabei zugleich seinen Wunsch, sie zu brechen, überwinden.

Der Neurologe Sigmund Freud nahm den Begriff Tabu im Jahr 1913 aus dem Kontext der englischsprachigen Völkerkunde auf. In seiner Essaysammlung *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker* versuchte er, die völkerkundlichen Erkenntnisse für seine psychoanalytische Forschung fruchtbar zu machen. Der Wilde und der Neurotiker, in der empirischen Praxis zumeist die Neurotikerin, gerieten hier in eine Parallele, die offenbar im Wien des frühen 20. Jahrhunderts durchaus als einleuchtend betrachtet werden konnte. Freud bestimmte das Tabuisierte als das, was nicht offen begehrt werden könne. Er verwies dabei auf eines der zentralen Konzepte von Aufklärung: Das Tabu sei, so Freud, „doch nichts anderes als der ‚kategorische Imperativ‘

⁷ Krüger: „Polynesische Wurzeln“, S. 13.

⁸ Ebd.

⁹ Ebd.

¹⁰ Zugleich stellt sich die Frage, ob es in Europa bereits vor der Aufklärung analoge Begriffe gegeben hat. Als verwandter Begriff lässt sich etwa der französische Ausdruck *obscénité* betrachten, der sowohl ein Tabu als auch einen Tabubruch bezeichnen kann, vgl. den Beitrag von Adelina Debisow in diesem Band.

Kants, der zwangsartig wirken will und jede bewusste Motivierung ablehnt“.¹¹ Der kategorische Imperativ war von Kant 1788 in seiner *Kritik der praktischen Vernunft* formuliert worden. Im Wortlaut heißt er: „Handle so, daß die Maxime deines Willens jederzeit zugleich als Prinzip einer allgemeinen Gesetzgebung gelten könne.“¹² Dieses Gewissensgebot, das an den Willen appellierte, sollte subjektive Empfindung und individuelle Ethik mit der allgemeinen Moral vermitteln. Das moralisch Gebotene, sprich: der Zwang zur Einhaltung von Tabus, sollte ohne Reflexion unwillkürlich wirksam sein; er sollte jedoch zugleich das willentliche Einverständnis der Einzelnen haben. Kant dachte sich den kategorischen Imperativ, Freud zufolge, als einen nicht bewussten Zwang – wenngleich der Terminus *unbewusst* im Jahr 1788 noch nicht gebräuchlich war. Das Tabu hätte demnach gerade auch in modernen aufgeklärten Gesellschaften seinen Ort. Freud äußerte allerdings die Erwartung, dass die Tabus unter nicht-neurotischen „Kulturmenschen“ schwinden würden.¹³ Für Freud war Ambivalenz der Gefühle ein Grundmerkmal von Tabus. Die „Ambivalenzkonflikte“, die typisch für das Tabu sein sollten – das Schwanken zwischen Faszination und Abscheu beispielsweise – setzten offenbar Kultivierung (Aufklärung) voraus; sie sollten mit weiterer Kultivierung – bei gleichzeitiger seelischer Gesundheit – jedoch wieder abnehmen.¹⁴ Freud begründete seine Annahme, dass Kultivierung mit einer Abnahme von Tabus einhergehe, nicht wirklich, sondern stellte sie als Befund dar. Möglicherweise nahm er an, dass Selbstdisziplinierung allmählich den ambivalenten, und seiner Darstellung zufolge latent neurotischen Zusammenhang von Strafandrohung und Vermeidung ersetzen würde. Wollen und Dürfen wären einander dann nicht mehr entgegengesetzt; die modernen aufgeklärten Menschen würden mit zunehmender Kultivierung vielmehr nur noch das wollen, was sie öffentlich zugleich auch dürften, weil sie mit dem „Gewissensgebot“ im Reinen wären.¹⁵ Der Verstoß gegen ein Tabu sollte sich, laut Freud, generell selbst bestrafen, unter anderem durch somatische und psychische Störungen. Diejenigen, die ein Tabu überträten, würden außerdem gesellschaftlich dadurch bestraft, dass man sie selbst tabuisiere. Diese Bestrafung konnte, dem ethnologischen Material seiner britischen Kollegen zufolge, das Freud zu Rate zog, auch die physische Tötung sein.

Die Kulturwissenschaften verdanken der Psychoanalyse viele Erkenntnisse und sie stehen ihrerseits in einer Tradition zur Völkerkunde – auch wenn diese Tradition mittlerweile historisch gebrochen und wissenschaftsgeschichtlich reflektiert ist. Im Unterschied zur Völkerkunde und in Übereinstimmung mit der Psychoanalyse Freuds haben die heutigen Kulturwissenschaften oftmals die eigene Kultur zum Thema. Diese prinzipielle Neuorientierung der Kulturwissenschaften wird durch eine Formulierung gut bezeichnet, die der Philosoph Michel Foucault in den 1980er Jahren prägte. Ausgehend von seiner Anthropologie-Kritik sprach Foucault von der Notwendigkeit einer „Ethnologie der eigenen

¹¹ Sigmund Freud: „Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker“, in: ders.: *Gesammelte Werke*, Band 9, London und Bradford 1948, S. 4. Die Reflexionen zu Freud, Kant und dem Zusammenhang von Aufklärung und Tabu in diesem Absatz habe ich erstmals veröffentlicht in: Ute Frietsch: „Der Wille zum Tabu als Wille zum Wissen“, in: dies., Konstanze Hanitzsch, Jennifer John und Beatrice Michaelis (Hrsg.): *Geschlecht als Tabu*, S. 9-16.

¹² Immanuel Kant: *Kritik der praktischen Vernunft*, Stuttgart 1986, S. 53.

¹³ Vgl. Freud: „Totem und Tabu“, S. 83.

¹⁴ Vgl. ebd.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 8.

Gesellschaft“.¹⁶ Betrachtet man die Geschichte des Tabu-Begriffes, so erkennt man, dass eine Ethnologisierung der europäischen Gesellschaften seitens der europäischen Intellektuellen weniger ein Projekt der Zukunft als eine unmittelbare Folge der Aufklärung gewesen ist: Selbst in dem hegemonialen Machtraum der Kolonialgeschichte reisten die Begriffe und Konzepte nicht immer in dieselbe Richtung. Ein Konzept, das der Erforschung der polynesischen Kulturen dienen sollte und diesen (angeblich) selbst entnommen war, bot sich gleichermaßen zur Erforschung der eigenen europäischen Kulturen an. Schließlich fand man ‚die Wilden‘ nicht nur im polynesischen Anderen, sondern gleichermaßen im differentiellen Eigenen.

Schluss: Sprachliche und materielle Funktionsweisen von Tabus

Sein Zusammenhang mit Aufklärung macht den Tabu-Begriff kulturwissenschaftlich besonders interessant: Er begründet die gesellschaftlichen Potentiale seiner Analyse. Der Tabu-Begriff weist dabei sowohl Potentiale für eine wissenschaftsgeschichtliche und gesellschaftspolitische wie für eine philosophische Reflexion auf. Um die widersprüchliche Struktur dieses Begriffes in den Griff zu bekommen, sind dabei meines Erachtens zwei Aspekte besonders zu beachten: a) der Zusammenhang von Tabu und Sprache bzw. Sprechvermeidung, b) der Zusammenhang von Tabu und Körperlichkeit sowie zeichen- und objekthafter Materialität.

a) Der Tabu-Begriff ist ein Begriff auf der Meta-Ebene: Mit ihm wird ein Prozess (der Prozess der Tabuisierung) bezeichnet. Der Begriff Tabu steht insofern in einem performativen Widerspruch zum Phänomen Tabu, das er bezeichnet: Mit ihm wird quasi auf einer Beobachter-Ebene thematisiert, dass etwas dethematisiert (tabuisiert) sei. Den Begriff Tabu auszusprechen, kann insofern bereits als Tabubruch fungieren. Das behauptete Phänomen Tabu weist dabei in sich eine bemerkenswerte Struktur auf: Als tabuisiert lassen sich nur Zusammenhänge bezeichnen, die von den involvierten Akteurinnen und Akteuren bemerkt werden. Ein Tabu kann nur vorliegen, wenn die involvierten Personen einen (skandalösen) Zusammenhang zwar wahrnehmen, aber zugleich sprachlich verleugnen, dethematisieren oder verschweigen. Die Benennung von Tabus durch das Aussprechen des Tabu-Begriffes hat insofern einen Adressaten im Phänomen Tabu selbst: Die Benennung von Tabus setzt voraus, dass die involvierten Personen, die das Phänomen nicht als tabuisiert benennen, es in Übereinstimmung mit ihren potentiellen Beobachtern als tabuisiert – beziehungsweise als etwas Verbotenes – wahrnehmen. Der Unterschied von Tabu und Tabubruch ist dabei wenig distinkt: Der Tabubruch kann sowohl im Aussprechen eines Tabus bestehen wie in seiner Übertretung auf der Ebene der Handlung. Sowohl die Handlung (etwa der Inzest) wie die sprachliche Explikation verstoßen gegen die Dethematisierung, die der Tabuisierung eigen ist.¹⁷ Sie setzen das Tabu insofern zeitweise außer Kraft.

¹⁶ Vgl. Michel Foucault: „Die Maschen der Macht“, in: ders.: *Schriften*, Band 4, Frankfurt a.M. 2005, S. 224-244, hier: S. 225-226.

¹⁷ Praktiken, die gegen ein Tabu verstoßen, können zudem mit Begründungs- und Theoretisierungsversuchen einhergehen, die gelegentlich ebenfalls schriftlich verfasst sind. Ein aktuelles Beispiel hierfür sind die Begründungsversuche für Pädophilie, die im Kontext der Partei *Die Grünen* in den 1980er Jahren veröffentlicht wurden, zu diesem Beispiel vgl. Franz Walter, Stephan Klecha und Alexander Hensel (Hrsg.): *Die Grünen und die Pädosexualität: Eine bundesdeutsche Geschichte*, Göttingen 2014. Im Hinblick auf

b) Tabus werden zentral mit einem Berührungsverbot bzw. einer Reinheitsregel verbunden.¹⁸ Sie betreffen also neben der Sprache auch den materiellen Umgang. Das Verbot der Berührung rückt den eigenen Körper, Fragen der Reinheit und der Unreinheit sowie Phänomene der Scham und der Beschämung in den Blick: Neben der Nahrungsaufnahme ist es beispielsweise auch die Menstruation, die in der Tabu-Forschung als Gegenstand der Tabuisierung Erwähnung findet. Während sich eine Erforschung des Zusammenhangs von Tabu und menschlichem Körper (Körperfunktionen, Körperflüssigkeiten, Sexualität, Tod etc.) aufdrängt, gibt es weitere Zusammenhänge von Tabu und Materialität, die noch nicht in gleichem Maß erforscht sind: Der ethnologischen Forschung zufolge wurde ein *tapu* in Polynesien oftmals durch Objekte bezeichnet. Bis heute sind Tabu-Zeichen erhalten, die von den Forschungsreisenden des 18. Jahrhunderts in Polynesien bemerkt und in Europa gesammelt wurden. In der Cook-Forster-Sammlung finden sich beispielsweise zwei Tabu-Stäbe aus Holz, die auf den Sandwich-Inseln in Gebrauch waren.¹⁹ Sie sind 57,8 cm sowie 117 cm lang und u.a. mit Hundehaut und Hundehaaren, mit Vogelfedern sowie einer Schnur aus pflanzlichen Stoffen ausgestattet.²⁰ Die Tabu-Stäbe, die mit ihrer abgerundeten Spitze wunderbar unspektakulär und keineswegs wie Kampfgerät erscheinen, sollen u.a. zur Abwehr von Eindringlingen verwendet worden sein – „At some distance near a small hut were half a dozen boys, holding little flags & Wands, which they call'd Tabooed Sticks, & would not let us go near them“²¹ – sowie auch für Prozessionen.²² Anhand der Quellenberichte wäre genauer zu untersuchen, ob es neben den Tabu-Stäben noch weitere Objekte zur Bezeichnung von Tabus gab²³ und wie diese – im Zusammenhang u.a. mit der Sprechvermeidung –

schriftliche Theoretisierungsversuche von Tabubrüchen wären die Zusammenhänge und Unterschiede von Tabuisierung und Zensurierung u.a. in ihrer historischen Entwicklung vertiefend zu untersuchen.

¹⁸ Zum Berührungsverbot vgl. folgendes Zitat aus den Reiseberichten von James Cook: „There is another custom amongst them call'd Taboo whose precise meaning we do not well understand. The word itself implies no more than that a thing is not to be touch'd, and therefore every thing that is under such restriction for certain reasons is said to be Taboo'd. It seems to be a custom of great force and extend and in some measure may be reckon'd of the sacred or religious cast, relating to things hallow'd and forbidden“, in: James Cook: *The Journals of Captain James Cook on His Voyages of Discovery*, hrsg. v. John Cawte Beaglehole, Band 3: *The Voyage of the Resolution and Discovery 1776-1780*, Cambridge 1967, S. 947; zitiert nach: Ortrud Gutjahr: „Tabus als Grundbedingungen von Kultur. Sigmund Freuds *Totem und Tabu* und die Wende in der Tabuforschung“, in: Claudia Benthien und Ortrud Gutjahr (Hrsg.): *Tabu. Interkulturalität und Gender*, München 2008, S. 19-50, hier: S. 28. Zur Reinheitsregel vgl. Mary Douglas: *Ritual, Tabu und Körpersymbolik: Sozialanthropologische Studien in Industriegesellschaft und Stammeskultur*, Frankfurt a.M. 1974, S. 3.

¹⁹ Vgl. Inken Köhler: „Hawai'i“, in: Brigitta Hauser-Schäublin und Gundolf Krüger (Hrsg.): *James Cook: Gifts and Treasures from the South Seas, Gaben und Schätze aus der Südsee*, The Cook/Forster Collection Göttingen, München, New York 1998, S. 326-333, hier: S. 327-328. Insgesamt lassen sich heute sieben Tabu-Stäbe in Museen auf die Reisetätigkeit von James Cook zurückführen. Sie befinden sich in Göttingen, Wien, Leningrad und London, vgl. ebd.

²⁰ Siehe auch die zwei Fotos auf: Cook-Forster Collection Online: http://www.nma.gov.au/online_features/cook_forster/objects/tabooing_wand_koo_koo_lua_oz245; http://www.nma.gov.au/online_features/cook_forster/objects/tabooing_wand_koo_koo_lua_oz1257 (zuletzt aufgerufen am 31.07.2015). Der kürzere der beiden Stäbe kann in der Ethnologischen Sammlung der Universität Göttingen besichtigt werden.

²¹ Historische Quelle, zit. nach Köhler, „Hawai'i“, S. 327.

²² Ebd., S. 328.

²³ Laut den Ausstellungstexten zur Cook-Forster-Sammlung in der Ethnologischen Sammlung der Universität Göttingen war die Gewinnung der Farbe Schwarz aus dem Ruß der Kastanien des Lichtnussbaumes in Polynesien mit Tabus belegt. Die Farbe wurde zur Ornamentierung von Rindenbaststoffen verwendet, die zu Textilien verarbeitet wurden. Diese Tätigkeiten wurden von Frauen ausgeübt. Die Farbe Schwarz diente folglich zwar nicht selbst zur Bezeichnung von Tabus, ihre Herstellung wäre aber mit Tabus besetzt gewesen.

funktionierten. Es lässt sich allerdings erahnen, dass die Objektpraktiken des Polynesiens des 18. Jahrhunderts nur schwer zu rekonstruieren sein werden. Die Fragen, die wir dabei entwickeln, werden eben jene sein, die wir am besten auf unsere eigenen Objekte und Objektpraktiken anwenden sollten: Gehen heutige Tabuisierungen ebenfalls mit einer Markierung durch zeichenhafte Objekte einher? Falls dies zutreffen sollte, könnte man auf der Beschreibungsebene von den materiellen Konnotationen profitieren, die dem Begriff „Konzept“ – beispielsweise in Ausdrücken wie „Konzeptkunst“ – anhaften: Tabus lassen sich dann als gesellschaftlich wandelbare Konzepte (als *travelling concepts*) im Sinne von komplexen empirischen Szenerien erforschen, deren Funktionsweisen man nur mit einer dichten Beschreibung auf die Spur kommt. In der historischen und empirischen kulturwissenschaftlichen Forschung lässt sich möglicherweise sogar eine Typologie von Tabu-Konzepten erarbeiten.

LITERATURVERZEICHNIS

- Baisch, Martin und Elke Koch (Hrsg.): *Neugier und Tabu: Regeln und Mythen des Wissens*, Freiburg u.a. 2010.
- Bal, Mieke: *Travelling concepts in the humanities: A rough guide*, Toronto, Buffalo, London 2012 (12002).
- Benthien, Claudia und Ortrud Gutjahr (Hrsg.): *Tabu: Interkulturalität und Gender*, Paderborn 2008.
- Cook, James: *The Journals of Captain James Cook on His Voyages of Discovery*, hrsg. v. John Cawte Beaglehole, Band 3: *The Voyage of the Resolution and Discovery 1776-1780*, Cambridge 1967.
- Douglas, Mary: *Ritual, Tabu und Körpersymbolik: Sozialanthropologische Studien in Industriegesellschaft und Stammeskultur*, Frankfurt a.M. 1974.
- Foucault, Michel: „Die Maschen der Macht“, in: ders.: *Schriften*, hrsg. v. Daniel Defert, Band 4, Frankfurt a.M. 2005 (11981/1985), S. 224-244.
- Freud, Sigmund: „Totem und Tabu: Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker“, in: ders.: *Gesammelte Werke*, Band 9, London, Bradford 1948 (11913).
- Frietsch, Ute: „Der Wille zum Tabu als Wille zum Wissen“, in: dies., Konstanze Hanitzsch, Jennifer John und Beatrice Michaelis (Hrsg.): *Geschlecht als Tabu: Orte, Dynamiken und Funktionen der De/Thematisierung von Geschlecht*, Bielefeld 2008, S. 9-16.
- Frietsch, Ute: „Travelling Concepts“, in: dies. und Jörg Rogge (Hrsg.): *Über die Praxis des kulturwissenschaftlichen Arbeitens: Ein Handwörterbuch*, Bielefeld 2013, S. 393-398.
- Frietsch, Ute, Konstanze Hanitzsch, Jennifer John und Beatrice Michaelis (Hrsg.): *Geschlecht als Tabu: Orte, Dynamiken und Funktionen der De/Thematisierung von Geschlecht*, Bielefeld 2008.
- Gutjahr, Ortrud: „Tabus als Grundbedingungen von Kultur: Sigmund Freuds *Totem und Tabu* und die Wende in der Tabuforschung“, in: dies. und Claudia Benthien (Hrsg.): *Tabu. Interkulturalität und Gender*, München 2008, S. 19-50.
- Guzy, Lidia: „Tabu – die kulturelle Grenze im Körper“, in: Ute Frietsch, Konstanze Hanitzsch, Jennifer John und Beatrice Michaelis (Hrsg.): *Geschlecht als Tabu: Orte, Dynamiken und Funktionen der De/Thematisierung von Geschlecht*, Bielefeld 2008, S. 17-22.

- Hesse, Anja (Hrsg.): *Tabu: Über den gesellschaftlichen Umgang mit Ekel und Scham*, Berlin 2009.
- Kant, Immanuel: *Kritik der praktischen Vernunft*, Stuttgart 1986 (1788).
- Köhler, Inken: „Hawai’i“, in: Brigitta Hauser-Schäublin und Gundolf Krüger (Hrsg.): *James Cook: Gifts and Treasures from the South Seas, Gaben und Schätze aus der Südsee*, The Cook/Forster Collection Göttingen, München, New York 1998, S. 326-333.
- Krüger, Gundolf: „Polynesishe Wurzeln: Tabus in den Reisebeschreibungen von James Cook“, in: *Indes. Zeitschrift für Politik und Gesellschaft*, (2014), H. 2, S. 7-16.
- Said, Edward W.: „Theorien auf Wanderschaft“, in: ders.: *Die Welt, der Text und der Kritiker*. Aus dem Englischen von Brigitte Flickinger, Frankfurt a.M. 1997, S. 263-292.
- Said, Edward W.: „Traveling Theory“, in: ders.: *The World, the Text, and the Critic*, Cambridge 1983 (1982), S. 226-247.
- Walter, Franz, Stephan Klecha und Alexander Hensel (Hrsg.): *Die Grünen und die Pädosexualität: Eine bundesdeutsche Geschichte*, Göttingen 2014.

Teil II:
Ästhetiken des Tabuisierten und des Tabubruchs
in der Literatur

Verdammte Dinge – Tabu und Müll in der Literatur

Müll ist überall: auf dem Boden der Fußgängerzone, im Straßengraben, im Meer als riesige ‚Plastikinseln‘, als kleinste Kunststoffteilchen in Fischen und Meerestieren, als Weltraumschrott in der Umlaufbahn der Erde. Müll ist da: in unvorstellbaren Massen und allgegenwärtigen, herumliegenden Einzelstücken. Aus unvergänglichem, zum Teil giftigem Material wachsen seit der Mitte des 20. Jahrhunderts Müllberge und gigantische Deponielandschaften. Konnten Abfallberge in den Zeiten des sogenannten ‚Wirtschaftswunders‘ noch als ein Zeichen für Fortschritt und Wohlstand interpretiert werden, sind seit den 1980er Jahren solche Bilder vor allem Auslöser von Ekel- und Betroffenheitsgefühlen, Hilflosigkeit und einem schlechten ökologischen Gewissen. Dinge, die zu viel oder verbraucht sind, nehmen im 20. Jahrhundert überwältigende Dimensionen an.¹ Das Verhältnis des Menschen zu seinen Abfallprodukten hat sich insbesondere durch die Industrialisierung und die damit verbundenen immer schneller werdenden Waren(verwertungs)kreisläufe in qualitativer wie quantitativer Hinsicht gewandelt. Abfälle und Müll erlangen seit dem Ende des 19. Jahrhunderts und insbesondere durch die massenhafte Verbreitung von Kunststoffprodukten seit den 1950er Jahren eine zunehmende Bedeutung in den europäischen Lebenswelten.²

Müll, Abfall, Unordnung und Schmutz werden dabei häufig in einem Atemzug genannt, insofern Müll und Abfälle meist als schmutzig und nicht geordnet beschrieben werden. Ebenso verfährt Mary Douglas in *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*.³ Sie untersucht Schmutz und Abfall als eine Kategorie, die sie als Gegenmodell der Reinheit beschreibt. Douglas betrachtet Reinheitsvorstellungen einer Gesellschaft und die damit verbundenen Säuberungen, Trennungs- und Ordnungspraktiken als Teil eines umfassenden Ganzen, als Schlüssel zum Verständnis einer Kultur.⁴ Sie konstatiert für die europäischen Gesellschaften: „Für uns ist Schmutz wesentlich Unordnung. Schmutz als etwas Absolutes gibt es nicht: er existiert nur vom Standpunkt des Betrachters aus.“⁵ Ähnlich wie Zygmunt Bauman in seinen Reflexionen über *Verworfenes Leben*⁶ betrachtet Douglas Abfall

¹ Dieses ‚schlechte Gewissen‘ prägt insbesondere Diskurse über atomaren und chemischen Müll, da die Langzeitfolgen in der gesellschaftlichen Wahrnehmung (etwa durch die AKW-Bewegung und Diskussionen im Zuge der Energiewende) präsenter sind als der Kunststoffmüll, um den es in der folgenden Auseinandersetzung hauptsächlich gehen wird.

² Der Begriff ‚Abfall‘ war zunächst eine Bezeichnung für den Abfall von Gott oder einer Obrigkeit und erst an zweiter Stelle eine Bezeichnung für Verworfenes. Der Begriff ‚Müll‘ ist erst seit Ende des 19. Jahrhunderts geläufig. Zur Begriffsgeschichte vgl. Theodor M. Bradmann: *Wenn aus Arbeit Abfall wird: Aufbau und Abbau organisatorischer Realitäten*, Frankfurt a.M. 1994, S. 162-165.

³ Diese grundlegende ethnologische Studie zu Reinlichkeits- und Schmutzdiskursen ist 1966 erstmals auf Englisch und 1985 in deutscher Sprache unter dem Titel *Reinheit und Gefährdung. Eine Studie zu Vorstellungen von Verunreinigung und Tabu* erschienen.

⁴ Vgl. Mary Douglas: *Reinheit und Gefährdung: Eine Studie zu Vorstellungen von Verunreinigung und Tabu*, Berlin 1985, S. 7. Ebenso betrachtet Sigmund Freud in seiner Kulturanalyse „Das Unbehagen in der Kultur“ Reinlichkeit und Ordnung als essentielle Kulturleistungen, die als ein sublimierter Triebverzicht die Abgrenzung zu den „tierischen Ahnen“ sichere. Vgl. Sigmund Freud: „Das Unbehagen in der Kultur“, in: Roland Borgards (Hrsg.): *Texte zur Kulturtheorie und Kulturwissenschaft*, Stuttgart 2010, S. 98.

⁵ Douglas: *Reinheit und Gefährdung*, S. 12.

⁶ Zygmunt Bauman: *Verworfenes Leben: die Ausgegrenzten der Moderne*, Hamburg 2005.

somit als kulturelle Wahrnehmungskategorie. Theodor M. Bardmann stellt ebenfalls fest, dass es, um von Abfall sprechen zu können, eine Wertungsinstanz braucht: „Ohne Beobachter wäre die Welt sauber! Genauer: Ohne die Unterscheidung zwischen sauber und schmutzig gäbe es in der Welt keinen Schmutz.“⁷ Im 19. Jahrhundert entwickelt sich ein zunehmendes Hygienebewusstsein, in dessen Folge sich ein Verständnis dessen herausbildet, was heute als schmutzig und tabuisiert gilt, „das fehl am Platz ist“.⁸ In diesem Wechselverhältnis sieht auch Mary Douglas Schmutz und Abfälle als Indikatoren für ein System:

Wo es Schmutz gibt, gibt es auch ein System. Schmutz ist das Nebenprodukt eines systematischen Ordnen und Klassifizierens von Sachen, und zwar deshalb, weil Ordnen das Verwerfen ungeeigneter Elemente einschließt. Diese Vorstellung von Schmutz führt uns direkt in die Bereiche der Symbole [...].⁹

Somit ist das Verhalten einer Kultur gegenüber ihren Abfällen und ihrem Schmutz eine Reaktion, die all die Dinge verdammt, die die geltende Ordnung durcheinanderbringen oder gefährden könnten. Aufgrund dieses Gefährdungspotentials sind die Elemente ‚Schmutz‘ und ‚Abfall‘ allerdings essentieller Teil des gesellschaftlichen Systems: „Der Abfall ist die im System angelegte Provokation des Systems.“¹⁰ Somit wird die Abstoßung von etwas aus dem System oder der Ordnung zur notwendigen Bedingung ihrer jeweiligen Konstitution. Julia Kristeva zeigt in *Powers of Horror*¹¹ auf, wie sich ein Individuum oder eine Gesellschaft darüber konstituiert, dass es bzw. sie etwas von sich weist, das so zum *Abjekt* wird. Dieser Begriff, der aus dem Lateinischen (lat. *abicer* = wegwerfen) abgeleitet werden kann und damit bereits die Assoziation mit ‚Abfall‘ und ‚Müll‘ impliziert, avancierte seit dem wissenschaftlichen Diskurs der 1980er Jahre zur Bezeichnung des ‚Anderen‘, das von der jeweiligen Kultur ausgeschlossen wird.¹²

In dieser Hinsicht werden Müll und Abfall weggeworfen, aussortiert und herausgetragen. In einer sich als fortschrittlich und rational verstehenden Zeit sollen die unangenehmen Reste, der Abfall, möglichst ein Geheimnis und somit unsichtbar bleiben.¹³ Seit dem Ende des 19. Jahrhunderts wird mit gesetzlichen und verwaltungstechnischen Maßnahmen versucht, den Müll aus der Sichtbarkeit zu entfernen.¹⁴ Wurde der Müll zunächst aus der Stadt entfernt und unsortiert im Gelände abgeladen,¹⁵ werden seit den 1970er Jahren Abfälle systematisch und langfristig auf Mülldeponien, sogenannten ‚Friedhöfen der Dinge‘, gelagert.¹⁶ Diese Depo-

⁷ Bradmann: *Wenn aus Arbeit Abfall wird*, S. 175.

⁸ Douglas: *Reinheit und Gefährdung*, S. 52.

⁹ Ebd., S. 53.

¹⁰ Bradmann: *Wenn aus Arbeit Abfall wird*, S. 168.

¹¹ Julia Kristeva: *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, New York 1982.

¹² Die akademische Gebrauchsweise des Begriffs hat sich allerdings von Kristevas psychoanalytischem Verständnis des Abjekts entfernt und ist dabei einem generelleren Verständnis des ‚Anderen‘ einer Kultur gewichen. Vgl. Winfried Menninghaus: *Ekel: Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt a.M. 2002, S. 554-556.

¹³ Vgl. Bauman: *Verworfenes Leben*, S. 42.

¹⁴ Vgl. Gottfried Hösel: *Unser Abfall aller Zeiten: Eine Kulturgeschichte der Städtereinigung*, München 1990, S. 156.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 184.

¹⁶ In der BRD beginnt 1965 die Deponierung von Müll. Vgl. Anselm Wagner: „Deponie“, in: Nadine Marquart und Verena Schreiber (Hrsg.): *Ortsregister: Ein Glossar zu Räumen der Gegenwart*, Bielefeld 2012, S. 85. Seit den 1990er Jahren gibt es eine Entwicklung von der Beseitigungswirtschaft zur Kreislaufwirtschaft. Der Abfall soll nun recycelt oder in Verbrennungsanlagen „thermisch verwertet“ werden. (Vgl. ebd.) Doch der

nien werden durch komplexe Sicherheits- und Schutzsysteme aus Zäunen, Wällen und Einlassbarrieren außerhalb von Städten angelegt und sind aufgrund ihrer vermeintlichen Unsichtbarkeit und Unzugänglichkeit ein „verorteter Un-Ort“.¹⁷ Somit ist trotz der Omnipräsens des Mülls eine ungehinderte Zuwendung nicht ohne weiteres möglich, denn die Berührung mit den verworfenen Dingen und Resten wird vermieden und kann als tabuisiert gelten.¹⁸

Das Substantiv *Tabu* wurde von James Cook um 1780 aus der Südsee importiert¹⁹ und bezeichnete in der französisch-neuenglischen Lehnübersetzung geweihte Gegenstände, die dem weltlichen Zugriff entzogen waren.²⁰ Freud zufolge ist ein Tabu „einerseits heilig, geweiht, andererseits unheimlich, gefährlich, verboten, unrein.“²¹ Was Freud hier beschreibt, wird in Bezug auf Müll im 20. Jahrhundert insofern wirksam, als die genannten Eigenschaften statt eines Objektes vielmehr das mögliche Spektrum der Dingbewertungen in der Kultur bezeichnen. Müll ist weder ‚heiliger‘ Fetisch, etwa ein im Museum präsentiertes, bereits mit Bedeutung versehenes *Semiophor*,²² noch ein liebevoll gesammeltes oder als Relikt verwahrtes Ding oder eine glänzende Ware, sondern als wertlos Verworfenes bezeichnet Müll zumeist schmutziges, unreines und zuweilen gefährliches Material. Es wird zwar keine Beschwörung von Dämonen durch die Berührung mit dem tabuisierten Material befürchtet (wie es etwa Sigmund Freud in seiner Studie *Totem und Tabu* für tabuisierte Dinge erläutert), die ‚besonderen Kräfte‘ werden jedoch in Form von bakteriellen oder chemischen Verunreinigungen durch Müll erwartet.

Ähnlich wie Sigmund Freud beschreibt Michael Braun in seiner Studie zum *Tabu in der Literatur* ein Tabu als ein Meidungsgebot. Er führt aus, dass, wer dieses überschreite, selbst zum Gemiedenen werde.²³ Anhand von zwei Romanen der deutschen Gegenwartsliteratur möchte ich vor dem Hintergrund der skizzierten Funktionsweisen des Tabus darlegen, wie dieses Meidungsgebot gegenüber dem Material Müll und den mit ihm in Zusammenhang stehenden Figuren ausgestaltet wird und welche Funktionen das Verworfene in der Literatur spielt.²⁴

Traum vom Kreislauf oder *ordo inversus* ist seit der massenhaften Verbreitung von Kunststoffen seit den 1950er Jahren und trotz ausgefeilter Recycling- und Verbrennungstechniken sehr schwer zu realisieren.

¹⁷ Wagner: „Deponie“, S. 86.

¹⁸ Ein überdurchschnittlicher Kontakt oder gar das Sammeln von Müll wird pathologisiert. So wird bei Messies von einem ‚Vermüllungssyndrom‘ gesprochen.

¹⁹ Im frühen 19. Jahrhundert wurde der Begriff ‚Tabu‘ in seiner ethnologischen Bedeutung ins Deutsche übernommen und ging gegen Ende des 19. Jahrhunderts in den allgemeinen Wortgebrauch über. Seitdem hat der Begriff eine breite umgangssprachliche Verbreitung gefunden und dadurch an Präzision verloren. Vgl. Wolfgang Braungart: „Tabu, Tabus: Anmerkungen zum Tabu ‚ästhetischer Affirmation‘“, in: ders.: Klaus Ridder und Friedmar Apel (Hrsg.): *Wahrnehmen und Handeln: Perspektiven einer Literaturanthropologie*, Bielefeld 2004, S. 300-303.

²⁰ Vgl. Friedrich Kluge: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlin und New York 2011, S. 903.

²¹ Sigmund Freud: „Totem und Tabu: Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker“, in: ders.: *Gesammelte Werke IX*, London 1940, S. 26.

²² Krzysztof Pomian nennt bedeutungstragende Gegenstände ‚Semiophoren‘ und stellt sie den Dingen gegenüber, die durch Funktionalität und Gebrauch definiert sind. Im Rahmen von Ausstellungen etwa würden die Dinge als Semiophoren zweckentfremdet, der ökonomischen Zirkulation entzogen und nur noch zum Ansehen ausgestellt. Vgl. Krzysztof Pomian: *Der Ursprung des Museums: Vom Sammeln*, Berlin 1998, S. 50.

²³ Vgl. Michael Braun: „Vorwort“, in: ders. (Hrsg.): *Tabu und Tabubruch in Literatur und Film*, Würzburg 2007, S. 7.

²⁴ Mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts beginnen ‚Müll‘, Abfall, Krams, alltägliche Fundstücke, Ver- und Gebrauchsgegenstände als *objet trouvés* (französisch: gefundener Gegenstand) eine zunehmende Rolle in

In dem Roman *Der Sperrmüllkönig* (2002) von Arne Rautenberg zieht ein junger Schriftsteller in ein Mietshaus, in dem der sogenannte ‚Sperrmüllkönig‘ Hartmut Hellmann lebt. Dieser Sperrmüllkönig zieht nachts durch die Straßen und sammelt den Müll der Stadt, den er in seiner Wohnung hortet. In Wolfgang Herrndorfs Roman *Tschick* (2010) unternehmen zwei Jungen – Maik Klingenberg und Andrej Tschichatschow, genannt Tschick – mit einem geklauten Wagen einen Roadtrip, der sie auf eine Müllkippe führt, auf der sie das ‚Müllmädchen‘ Isa treffen. In beiden Romanen spielt das Moment der Verdrängung und Stigmatisierung der Dinge oder Menschen im Müll eine wesentliche Rolle. Ein zentrales Element, das den Umgang mit Müll dabei charakterisiert, ist der Schmutz und der Gestank.

Im Folgenden wird es darum gehen, die vielfältige Thematisierung von Müll in den Texten nachzuzeichnen und ‚Müll‘ vor dem Hintergrund der skizzierten Kulturtheorien von Mary Douglas und Julia Kristeva als tabuisiertes Material zu beleuchten, um seine Bedeutung für die Literatur darzulegen.

Tabu, Müll und Schmutz in *Der Sperrmüllkönig* und *Tschick*

Die Figur Hartmut Hellmann in *Der Sperrmüllkönig* wird als ungepflegt beschrieben: Er hat fettige Haare, Dreck unter den Fingernägeln, eine ständig laufende Nase und ihm fehlen zwei Zähne.²⁵ Aus seiner Wohnung zieht ein „süßlich-feuchter Modergeruch.“²⁶ Er selbst wird als stinkend beschrieben und kleidet sich nachlässig. Ähnlich wie die Müll Dinge, die er sammelt, ist er angeschlagen und schmutzig. Mit Douglas gesprochen ließe sich festhalten, dass der stinkende und Müll sammelnde Hartmut Hellmann aus dem kulturellen Ordnungsmuster des Mietshauses herausfällt. Er wird dementsprechend als ‚anders‘ wahrgenommen, so dass sich die Nachbarn tuschelnd auf dem Hausflur vor ihm warnen, ihn als ‚verrückt‘ empfinden und ihn meiden.²⁷ Dies liegt nicht nur an seiner Ungepflegtheit, sondern insbesondere an seiner für die anderen HausbewohnerInnen nicht nachvollziehbaren Hinwendung zum Müll und den ausgestoßenen Dingen.

Der Erzähler in *Der Sperrmüllkönig*, ein junger Schriftsteller, der mit seiner Freundin neu in das Mietshaus gezogen ist, beobachtet den Müllsammler und deutet Hartmut Hellmanns Hinwendung zum Abfall als eine solidarische Komplizenschaft, da Hellmann wie der Müll aus der Gesellschaft verdrängt sei: „Hartmut, der nichtgebrauchte Mensch, weiß um das Loch, das sein nur ihm bekanntes Sein bei Verschwinden reißt. Aus diesem Wissen heraus liebt er die Gegenstände, die der Vernichtung ausgesetzt sind.“²⁸ Die verständnisvolle Sichtweise des Erzählers unterscheidet sich maßgeblich vom Rest der Hausgemeinschaft, die Hartmut Hellmann nur als störend und unheimlich empfindet.²⁹ Der Erzähler ist nicht zufällig eine Künstlerfigur, ein Schriftsteller, der als Einziger die kreative Tätigkeit des sogenannten ‚Sperrmüllkönigs‘ Hartmut Hellman zu erkennen vermag.³⁰ Als der Erzähler sich in Hartmuts Wohnung befindet, fühlt er sich an ein „Absurditätenkabinett“, ³¹ eine Wunderkammer der

Literatur und Kunst zu spielen, so etwa im Dadaismus oder Surrealismus.

²⁵ Vgl. Arne Rautenberg: *Der Sperrmüllkönig*, Hamburg 2002, S. 8.

²⁶ Rautenberg: *Der Sperrmüllkönig*, S. 21.

²⁷ Vgl. ebd., S. 9.

²⁸ Ebd., S. 21.

²⁹ Vgl. ebd., S. 9.

³⁰ Vgl. ebd., S. 74.

³¹ Ebd., S. 94.

Abfalldinge, erinnert, und entwickelt angesichts der Sammlung Hartmut Hellmanns eine kleine Theorie des Mülls:

Hartmuts Materialfundus nährt sich von den Exkrementen unserer Zivilisation. Diese Exkremente tragen als Geschichtsablagerung die Informationen verschiedener Stationen mit sich: Natur – Herstellung/verwertbar – Konsumption/wertvoll – Müll/wertlos. Hartmut negiert diese Verbraucherkette, indem er sie um einen entscheidenden Faktor erweitert: Erneute Konsumption/wertvoll, ich würde sogar so weit gehen und Kunst/wertvoll mit einbeziehen. Hartmut „entmaterialisiert“ den Müll, begreift ihn als neutrales Gestaltungs- und Gebrauchselement. Darin liegt das innovative Moment in Hartmuts Materialverständnis.³²

Die Gemeinsamkeiten dieser Gedanken mit Mülltheorien wie etwa Michael Thompsons *Die Theorie des Abfalls* sind offensichtlich.³³ Hellmanns Tätigkeit erlangt ihren Reiz dadurch, dass er den verworfenen Dingen der Vergangenheit wiederum Wert in der Gegenwart zuschreibt und sie damit aufwertet.³⁴ Ebenso resümiert der Erzähler das Tun des Sperrmüllkönigs: „Hartmuts *Entmaterialisierung* ermöglicht die Rückführung der Gegenstände in die Kategorie des Dauerhaften, da er die zum Sterben verdammte Aura der Abfallgegenstände konserviert.“³⁵ Ähnlich verfährt der Erzähler, wenn er Hartmuts Tätigkeit mit der eines Künstlers gleichsetzt und seine „Stilleben“ auf der Straße oder im Hausflur bewundert: „Stilleben vier. Das Meisterstück. Drei riesige Altglotzen, übereinandergestapelt, so dass sie die Souterrain- und Eingangstreppen vom CDS-Geschäft, dem Computer-Drucker-Service, auf halber Tiefe völlig blockieren. Sieht wuchtig und monumental aus. Ein Kunstwerk.“³⁶ Der Müll wird ästhetisiert und es erfolgt eine Aufwertung des Weggeworfenen. Dadurch, dass die Dinge als Müll aus den gesellschaftlichen Ordnungsmustern gefallen und entwertet sind, scheint eine ungewöhnliche Zusammenstellung von verschiedensten Dingen möglich zu werden, die als ein semantisches Spiel der Zeichen lesbar wird. Es ist diese Ambiguität, aus der sich ein besonderes poetisches Potential von ‚Müll‘ ergibt.

In dieser Hinsicht folgt der Erzähler nicht nur Hartmut Hellmanns Blick und seiner Begeisterung für Abfall und Müll-Installationen, so dass die Grenze zwischen Müll und Kunst ins Wanken gerät,³⁷ sondern entwickelt eine Begeisterung für den stinkenden Sperrmüllkönig selbst, die seine literarische Tätigkeit initiiert. Die Hinwendung zu tabuisierten Dingen und dem gemiedenen Müllsammler geht im Roman einher mit künstlerischen Produktionen und führt ganz im Sinne von Douglas' Theorie der Gesellschaft bzw. dem System ihr Ausgeschlossenes wieder zu. Mary Douglas versteht die Schmutzbeseitigung nicht nur, wie eingangs dargelegt, als systemkonstituierend, sondern als produktiven Akt: „[E]s ist eine kreative Handlung, der Versuch, eine Verbindung zwischen Form und Funktion herzustellen,

³² Ebd.

³³ Michael Thompson betrachtet Gegenstände in seiner *Theorie des Abfalls* entweder als ‚vergänglich‘ oder ‚dauerhaft‘. Gegenstände der Kategorie des Vergänglichen würden mit der Zeit an Wert verlieren und eine begrenzte Lebensdauer besitzen. Gegenstände der Kategorie des Dauerhaften dagegen nehmen Thompson zufolge mit der Zeit an Wert zu und können idealerweise eine unendliche Lebensdauer besitzen. Vgl. Michael Thompson: *Die Theorie des Abfalls: Über die Schaffung und Vernichtung von Werten*, Stuttgart 1981, S. 21.

³⁴ Dinge sind Faßler zufolge entweder der Vergänglichkeit (Gegenwart), der vermeintlichen Vergangenheit (Abfall) oder der Dauer (Zukunft oder Ewigkeit) zugeordnet. Vgl. Manfred Faßler: *Abfall, Moderne, Gegenwart: Beiträge zum evolutionären Eigenrecht der Gegenwart*, Gießen 1991, S. 192.

³⁵ Rautenberg: *Der Sperrmüllkönig*, S. 95.

³⁶ Ebd., S. 49.

³⁷ Wie etwa in der *Abject, Junk* oder *Trash Art*.

unsere Erfahrungen zu vereinheitlichen.“³⁸ Dieser Vereinheitlichung stehen Hartmut Hellmann und in der Folge der Erzähler des Romans *Der Sperrmüllkönig* entgegen und zeigen das Erneuerungspotential auf, das Douglas zufolge im Schmutz und Abfall begründet liegen kann.

In Wolfgang Herrndorfs *Tschick* (2010) spielt der Aspekt des Stinkens, des Schmutzes und des Mülls ebenfalls eine wesentliche Rolle. In dem Roman unternehmen Maik und Tschick, zwei Jungen aus einem Berliner Vorort, mit einem geklauten Wagen einen Roadtrip durch Brandenburg. Nach einigen Tagen geht den Jungen das Benzin ihres Wagens aus. Auf der Suche nach einem Schlauch zum Abzapfen von Benzin gelangen Tschick und Maik zu einer Müllkippe. Für die zwei Jungen, die sich als ‚Ausreißer‘ auf der Flucht vor den Ordnungsmustern der (erwachsenen) Gesellschaft befinden und die über keine ökonomischen Mittel verfügen, wird der von der Gesellschaft verworfene und verdrängte Abfall zur Fundgrube. Sie besteigen die „Müllberge“, auf denen sich noch andere Gestalten aufhalten: Ein alter Mann, zwei nicht zusammengehörige Kinder sowie ein verdrecktes Mädchen.³⁹ Es zeigen sich hinsichtlich der Figurenzeichnungen typische Beschreibungsmuster: Häufig handelt es sich um alte Personen oder Kinder. Zudem sind die Menschen meist wie die Dinge lädiert, wie beispielsweise der taube alte Mann oder Hartmut Hellmann mit seinen fehlenden Zähnen und seinem ungepflegten Äußeren. Das Kreatürliche der Menschen im Müll wird in seiner Versehrtheit in den Fokus gerückt und verweist neben der Parallele zu den aussortierten und lädierten Dingen auf einen Bruch mit klassischen Schönheitsidealen bzw. auf Abweichungen von den normativen gesellschaftlichen Wertmaßstäben.

Die beiden Jungen beschreiben die Menschen auf der Müllkippe ebenfalls nach den Kriterien von Sauberkeit. Sie beobachten, wie ein „verdrecktes Mädchen [...] wie ein kleines schnelles Tier“⁴⁰ an den Protagonisten vorbeiklettert. Nachdem sich die Jungen und das Mädchen zunächst bei ihrer ersten Begegnung mit ‚schmutzigen Wörtern‘⁴¹ heftig beschimpfen und beleidigen, zeigt ihnen das Mädchen Isa, wo auf der Müllkippe die Schläuche zu finden sind.⁴² Als Maik und Tschick mit einem geeigneten Schlauch die Müllkippe verlassen wollen, folgt ihnen das Mädchen.⁴³ Die Jungen versuchen sie vergeblich loszuwerden, da ihnen ihre ungepflegte Erscheinung und ihr Geruch unangenehm sind.⁴⁴ Ihr Körper beziehungsweise ihr Äußeres ist ein wichtiger Austragungsort einer imaginären und diskursiven Arbeit am ‚Anderen‘, indem – wie bei Hartmut Hellmann – besonders jede Art der Abweichung – insbesondere Physiognomie, Geruch und Ungepflegtheit – als Merkmal von Differenz dargestellt wird.⁴⁵ Tschick versucht, Isa mit einem Hinweis auf ihren Gestank loszuwerden: „Ist dir eigentlich klar, dass du stinkst? Du stinkst wie ein Haufen Scheiße. Jetzt hau ab.“⁴⁶ Auf die Beleidigungen bezüglich ihres Geruchs hin gibt das Mädchen die Verfol-

³⁸ Douglas: *Reinheit und Gefährdung*, S. 13.

³⁹ Vgl. Wolfgang Herrndorf: *Tschick*. Hamburg 2014, S. 149.

⁴⁰ Ebd., S. 150.

⁴¹ Die Erziehungsmethode, Kindern nach dem Gebrauch von ‚schmutzigen‘ oder ‚bösen‘ Wörtern den Mund mit Seife auszuwaschen, zeigt eine Fortführung des Schmutzdiskurses auf sprachlicher Ebene.

⁴² Vgl. ebd., S. 153.

⁴³ Vgl. ebd., S. 156.

⁴⁴ Vgl. ebd., S. 158.

⁴⁵ Vgl. Sigrid Weigel: „Frauen und Juden in Konstellationen der Modernisierung – Vorstellungen und Verkörperungen der ‚internen Anderen‘: Ein Forschungsprogramm“, in: Inge Stephan, Sabine Schilling und Sigrid Weigel (Hrsg.): *Jüdische Kultur und Weiblichkeit in der Moderne*, Köln, Weimar, Wien 1994, S. 346.

⁴⁶ Herrndorf: *Tschick*, S. 158.

gung auf.⁴⁷ Offenbar wurde mit dieser Bemerkung Tschicks eine Grenze überschritten, die stärker wirkt als die vorherigen drastischen Beleidigungen, denn Maik bemerkt daraufhin zu Tschick: „Das mit dem Stinken hättest du nicht sagen müssen.“ Woraufhin sich Tschick verteidigt: „Irgendwas musste ich ja sagen. Und Alter, hat die voll gestunken! Die wohnt garantiert auf der Müllkippe da. Asi.“⁴⁸ In diesem Dialog von Maik und Tschick über Isa wird der Kontakt oder gar das Wohnen im Müll ebenso wie in *Der Sperrmüllkönig* als soziale Markierung genutzt, von der sich Maik und Tschick abzugrenzen versuchen. Doch die Jungen aus dem beschaulichen Vorort Berlins stinken inzwischen selbst, was wiederum der Darstellung ihrer Distanzierung von ihrer sozialen Herkunft dient. Deshalb nehmen sie das Mädchen letztlich auch ein Stück des Weges in ihrem Auto mit.

In beiden Romanen werden die Figuren, die in Kontakt mit Müll stehen – Hartmut Hellmann und Isa – zunächst als andersartig, stinkend, schmutzig, verrückt oder animalisch dargestellt. Sie werden als die Kehrseite des ‚Normalen‘ inszeniert. Doch sowohl im *Sperrmüllkönig* als auch in *Tschick* erfolgt eine Integration und Aufnahme des Abjekten und Verworfenen: Die literarischen Inszenierungen zeigen hier auf innerfiktionaler Ebene eine Inklusion der Verstoßenen und Aussortierten – ob es nun Dinge oder Menschen sind – und konstituieren, mit Braungart gesprochen,⁴⁹ ihren Reiz dabei nicht zuletzt aus dem Spiel mit der Darstellung des gesellschaftlichen Tabus, dem Verbotenen und Gemiedenen.

„Die Wahrheit im Trash“:⁵⁰ Suchen und Finden im Müll

Neben den Aspekten des Schmutzes und des Gestanks – also der tabuisierten Körpersymbolik, die die Figuren als ‚anders‘ und in beiden Romanen als AußenseiterInnen markiert – wird in beiden literarischen Werken noch ein weiteres Tabu berührt: das Wühlen im Müll.

Wo Müll ist, hat sich vorher ein Mensch von Dingen und Material getrennt. Die verworfenen Dinge verschwinden allerdings im Müll(system) nicht restlos. Sie können von anderen Figuren gefunden werden oder zu einer Figur zurückkehren. Ebenso erlebt es der Erzähler in positiver Weise in *Der Sperrmüllkönig*, als er vom Müllsammler Hartmut Hellmann eine Schallplatte zurückerhält, die er vor Jahren an Bekannte verliehen hatte.⁵¹ Nun kehrt diese Schallplatte über Umwege – über den Müll und den Müllsucher Hartmut Hellmann – wieder zu ihm zurück. An einem Fehler beim Abspielen⁵² erkennt der Erzähler sie wieder und versteht dies als Zeichen für den Sinn und Kreislauf der Welt: „Sein Zeichen. Mein Zeichen. Unser Zeichen. Unsere Zeichen. Die Welt ist voll davon. Doch was macht man, wenn einem mitten im Zeichengewimmel ein Zeichen zufällt?“⁵³ Michael Niehaus zufolge müsse bei solch einer Rückkehr eines ‚wandernden Dings‘, wie der Schallplatte, das Subjekt dem Ding Bedeutung beimessen:⁵⁴ „Die Rückkehr hat die Wirkung einer an das

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 158.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Vgl. Braungart: „Tabu, Tabus“, S. 305.

⁵⁰ Rautenberg: *Der Sperrmüllkönig*, S. 128.

⁵¹ Ebd., S. 131.

⁵² Nämlich ausgerechnet im Zappa-Song *Sofa Nr. 2* in der Zeile: „Ich bin der Dreck unter deinen Walzen [...] / Ich bin dein geheimer Schmutz / Und verlorenes Metallgeld“ Vgl. ebd., S. 131.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Vgl. Michael Niehaus: *Das Buch der wandernden Dinge: Vom Ring des Polykrates bis zum entwendeten Brief*, München 2009.

Subjekt gerichteten *Botschaft*.“⁵⁵ Das Zeichen, die Spuren, die die vergangene Zeit in die Dinge eingeschrieben hat, sind allerdings nicht für jeden lesbar. Nur für den Erzähler hat die Schallplatte eine besondere Bedeutung; für jede andere Figur wäre sie eine kaputte Schallplatte und damit ohne Wert. Die Dinge erscheinen „saturated with significance for those who can crack the code“.⁵⁶

In erzähltechnischer Hinsicht haben die wandernden Dinge im Müll vielfältige Funktionen: Sie werden jemandem unerwartet in die Hände gelegt, besitzen ungeahnte Eigenschaften oder legen überraschende Verbindungen frei, welche die Entwicklung der Figuren und der Geschichte beeinflussen. In *Tschick* findet Maik auf der Müllhalde zwei Fotoalben, die der junge Ausreißer aufhebt und ansieht: „In dem einen war eine Familie, lauter Aufnahmen von Vater, Mutter, Sohn und Hund, und auf jedem Bild strahlten sie alle, sogar der Hund. Ich blätterte das Album durch, aber am Ende warf ich es doch wieder weg, weil es mich deprimierte.“⁵⁷ Das Album aus dem Müll, das ihm scheinbar zufällig in die Hände fällt, zeigt dieselbe Familienkonstellation wie die von Maik, allerdings in offenbar glücklicherer Version. Der ‚Müll‘ fungiert als eine unwillkürliche Erinnerung, eine Sichtbarmachung des Vergessenen der Figur; Maik erinnert sich durch dieses Fundstück an seine Mutter. Zudem stellen die Fotos der glücklichen Familie eine Sehnsucht des Jungen dar, dessen Vater mit seiner Sekretärin verweist ist, während seine Mutter wegen ihres Alkoholproblems eine Entziehungskur macht.⁵⁸

Im Roman *Tschick* wird der Müll jedoch nicht nur als eine Fundgrube von Erinnerungen dargestellt, sondern spielt an anderer Stelle eine bedeutende Rolle für die Kommunikation zwischen Maik und Tschick. Die zwei Jungen mussten sich bei einer Verfolgungsjagd trennen und wissen nun nicht mehr, wo der jeweils andere ist. Maik kehrt zu einer Waldlichtung zurück, dem Ort, wo er und Tschick zuletzt gemeinsam waren. Als er gerade inmitten der Natur verzweifelt zu erkennen glaubt, dass er die Nacht allein verbringen muss, fällt sein Blick plötzlich auf eine der Mülltonnen:

In dieser Tonne lagen Unmengen von Schokoriegelpapier, leere Bierflaschen und Kronkorken, und da fiel mir plötzlich ein, dass wir unseren ganzen Müll der letzten Nacht ja ebenfalls in diese Tonne geworfen hatten. Wir hatten nichts liegen gelassen unter den Holunderbüschen. Wie ein Wahnsinniger rannte ich zurück und da lag diese eine leere Cola-Flasche. Ich guckte sie mir genauer an, und oben im Flaschenhals steckte ein kleiner zusammengerollter Zettel, auf dem stand: ‚Bin in der Bäckerei wo Heckel war. Komm um sechs. T.‘⁵⁹

Da der Müll von den anderen Menschen achtlos weggeworfen und nicht gesehen wird, dient er den zwei Jungen als ein für die Erwachsenenwelt unsichtbares Versteck ihrer Flaschenpost im Müll, über die sie sich verabreden können.⁶⁰ An dieser Textstelle wird anhand der Figur

⁵⁵ Ebd., S. 56.

⁵⁶ Lorraine Daston: „Speechless“, in: dies. (Hrsg.): *Things that talk: Object Lessons from Art and Science*, New York 2004, S. 23.

⁵⁷ Herrndorf: *Tschick*, S. 150.

⁵⁸ Das Finden von Fotos und Fotoalben ist ein typisches Darstellungsmoment in Müll- oder Flohmarktszenen und ist häufig auch fiktionsextern als Schreibanlass signifikant, beispielsweise in Wilhelm Genazinos *Auf der Kippe*.

⁵⁹ Herrndorf: *Tschick*, S. 141.

⁶⁰ Diese Vorstellung des Mülls als ‚unsichtbares‘ subversives Zeichensystem findet sich ebenfalls in Thomas Pynchons Roman *The Cryng of Lot 49*. Vgl. Ulrike Vedder: „*L’homme poubelle*: Über Müll in der Literatur (Thomas Pynchon, Unica Zürn)“, in: Katharina Baisch, Ines Kapper, Marianne Schuller, Elisabeth Strowick

Maik die veränderte Wahrnehmung des Mülls exemplarisch deutlich: Erst sieht er wie alle anderen lediglich den wertlosen Abfall und nur bei genauerem Hinsehen ein besonderes Ding, das als Zeichen oder Initiator für die Geschichte fungiert. Die Darstellungsweise des Abfalls und des ‚Blicks für den Müll‘ in dieser Szene ist typisch für Abfalldarstellungen. Erst wird die Masse der Dinge und ihr Durcheinander inszeniert, um dann den Fokus auf das eine besondere Ding zu legen. Mit dem Müll ist die Inszenierung eines bestimmten Sehens, eines besonderen Blicks für die verworfenen Dinge verbunden, den Hartmut Hellmann und später auch der junge Schriftsteller besitzen.

Nicht nur das Finden von Dingen, Zeichen oder Nachrichten im Müll ist für die literarische Inszenierung von Müll bedeutsam. Zunächst wurden die Dinge in den Müll geworfen, da eine andere Person sich von ihnen befreien wollte und sie von sich stieß. Ein Abstoßungsakt ist Niehaus zufolge der Versuch, einem Ding seine Bedeutung zu nehmen: Der Gegenstand werde als überflüssig oder belastend empfunden und solle möglichst vergessen werden.⁶¹ Niehaus erklärt, dass die Bewegung des Abstoßens an sich richtungslos sei und der abgestoßene Gegenstand üblicherweise keinen Empfänger habe.⁶² Der Müll stellt zwar ein Auffanglager dieser abgestoßenen Dinge dar, doch das Abgestoßene, wie die Schallplatte in *Der Sperrmüllkönig*, kann im Müll überleben und zurückkehren. Sowohl die Geste des Wegwerfens als auch der Umgang eines Subjekts sowie einer Gemeinschaft mit ihrem ausgesonderten Material ist signifikant. Wie im Hinblick auf Kristevas Abjekt-Theorie dargestellt, konstituiert sich die Identität eines Individuums oder einer Gesellschaft über das Abstoßen bestimmter Aspekte bzw. des ‚Anderen‘. Dass diese Dinge zuvor von einer Person ausgewählt und angeschafft wurden und somit Teil einer Identitätskonstruktion waren, ist die Kehrseite dieser Bewegung von Sammeln im Dienst der Subjekt-Konstitution und dem Akt des Abstoßens. Doch sind die Dinge einmal in den Müll geworfen, befinden sie sich außerhalb der Kontrolle der ehemaligen BesitzerInnen. Sie können nicht mehr beeinflussen, was die verworfenen Dinge (über sie) erzählen. Das Verhältnis von Müll an der Grenze von privatem zu öffentlichem Besitz evoziert Unsicherheiten. Durch das gesellschaftlich tabuisierte Wühlen im Müll eines Fremden wird ein Wissen über eine Person generiert, das auch mit dem Erlangen von Macht einhergeht. Insbesondere durch den vermeintlich unbedachten Wegwerfakt von Dingen besteht die Hoffnung, es seien besondere Erkenntnisse und Wahrheiten im Müll verborgen.⁶³

Der Müllforscher William Rathje stellt bei seiner *archäologischen Reise durch die Welt des Abfalls* in eben diesem Sinne fest: „Müll lügt nicht!“⁶⁴ Darstellungen dieser angeblichen ‚Wahrheitsfindungen‘ im Müll und im Verworfenen finden sich, das sei als Randnotiz bemerkt, häufig in Kriminalfällen, wenn der Müll von Verdächtigen in der Hoffnung

und Ortrud Gutjahr (Hrsg.): *Gender Revisited*. Stuttgart, Weimar 2002, S. 117-129.

⁶¹ Vgl. Niehaus: *Das Buch der wandernden Dinge*, S. 52.

⁶² Vgl. ebd., S. 54.

⁶³ Vor der Konjunktur des ‚Unbewussten‘ durch die Psychoanalyse (insbesondere bei Freud) wurde bereits in den kunsthistorischen Betrachtungen Giovanni Morellis der Aufmerksamkeit für die gering geschätzten Kleinigkeiten sowie der Interpretation von scheinbar Nebensächlichem ein hoher Erkenntniswert beigemessen. Die Untersuchung vermeintlich wertloser Spuren, Symptome, Indizien oder Details mit der ‚Morelli-Methode‘ bietet in Bezug auf den verworfenen und unbeachteten Müll vielversprechende Anknüpfungspunkte. Vgl. Carlo Ginzburg: *Spurensicherung: Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*, Berlin 2011, S. 12-17.

⁶⁴ William Rathje und Murphy Cullen: *Müll: Eine archäologische Reise durch die Welt des Abfalls*, München 1994.

durchsucht wird, durch den Müll etwas über die entsprechende Person herauszufinden. Dem Müll wird ein Wahrheitsgehalt zugeschrieben, den auch Hartmut Hellmann zu entdecken hofft, wenn er den Müll seiner NachbarInnen durchsucht.⁶⁵ War seine Neugier zunächst nur auf den Abfall bezogen, verstärkt sie sich im Laufe des Romans, so dass er beginnt, sich auch für den Wohnraum seiner NachbarInnen zu interessieren. Er linst heimlich durch Briefschlitze und versucht, über die Abfalldinge hinaus immer weiter in die Welt seiner MitbewohnerInnen einzudringen. Seine Grenzübertretungen weiten sich aus. Er huscht heimlich in Wohnungen und scheint auch Dinge (nun nicht mehr nur die verworfenen) mitzunehmen.⁶⁶

Im Roman *Der Sperrmüllkönig* nutzt Hartmut Hellmann sein Wissen, das er aus dem Müll oder seinen Beobachtungen gewonnen hat, um den anderen Menschen im Haus zu helfen und Bedeutung zu erlangen.⁶⁷ Doch das Unwohlsein der HausbewohnerInnen zeigt deutlich, dass mit dem Müll auch eine Angst vor der Unbeherrschbarkeit verbunden ist, was man selbst von sich erzählen möchte. Die Notwendigkeit des Wegwerfens und die Geste der Abstoßung der Dinge geht mit einer Angst einher, dass die eigenen und vertrauten Dinge über den Vermittlungsort Müll in fremde Hände fallen und dort etwas Unerwünschtes ‚verraten‘ könnten.

Nicht nur durch das ‚Erzählen der Müll-Dinge‘ besteht die Möglichkeit, Erkenntnisse über eine Person oder Einblicke in ein fremdes Leben zu erlangen, sondern es sind mit den Darstellungen vom Verworfenen, Abjekten und Ekelhaften zudem Erwartungen an besondere Einsichten in ‚das Wesen der Dinge‘ und an ein ‚Wahrheitsmoment‘ verbunden. Bereits Moses Mendelssohn hat in Bezug auf die Darstellung des Hässlichen und des Ekelhaften in der Kunst erklärt, dass durch ihre Repräsentation Gefühle der Abscheu ausgelöst würden, welche die binäre Unterscheidung zwischen Natur und Kunst durchbrechen,⁶⁸ wodurch „im Bruch der Wirklichkeitskonstruktion das *Reale* selbst“⁶⁹ erfahrbar werde. Die „Wahrheit im Trash“⁷⁰ gründet also unter anderem in der affektiven, bis ins Körperliche reichenden Wirkung der Rezeption von Mülldarstellungen, welche ‚Wahrheit‘ und ‚Reales‘ vereint.⁷¹

„[D]ie Öllache, an der ich mein Feuerchen entbrenne.“⁷² – Tabu, Müll und Literatur

Mary Douglas betont das Bedürfnis der meisten Kulturen, trotz der Verbannung des Schmutzes mit dem Bereich des Ungeordneten in Verbindung zu treten.⁷³ Während die Reinheit der Feind aller Veränderungen, Mehrdeutigkeiten und Kompromisse sei, trage der Abfall diesbezüglich stets Potential in sich.⁷⁴ Die Furcht vor Unordnung und Mehrdeutigkeit findet sich insbesondere in dem Roman *Der Sperrmüllkönig*, in dem Hartmut Hellmanns kreative Umdeutung des Verworfenen dazu führt, dass er als Außenseiter und Gemiedener

⁶⁵ Vgl. Rautenberg: *Der Sperrmüllkönig*, S. 21.

⁶⁶ Vgl. ebd., S. 42 und S. 118.

⁶⁷ Vgl. ebd., S. 28 und S. 29.

⁶⁸ Vgl. Menninghaus: *Ekel*, S. 544.

⁶⁹ Ebd., S. 546.

⁷⁰ Rautenberg: *Der Sperrmüllkönig*, S. 128.

⁷¹ Dieses Zusammenspiel von Wirklichkeit und Wahrheit wird in Julia Kristevas Neologismus *le vréel* verdeutlicht. Vgl. Menninghaus: *Ekel*, S. 546.

⁷² Rautenberg: *Der Sperrmüllkönig*, S. 136.

⁷³ Vgl. Douglas: *Reinheit und Gefährdung*, S. 207.

⁷⁴ Douglas unterscheidet zudem verschiedene Stadien von Abfall und Schmutz. Vgl. ebd., S. 208-210.

betrachtet wird.⁷⁵ Nur der junge Schriftsteller ist von ihm fasziniert und setzt in seiner literarischen Verarbeitung der Geschichte des marginalisierten, müllsammelnden Nachbarn die Verwertungskette des Verworfenen fort. Er erkennt die Verbindung zwischen Hartmut Hellmanns Physiognomie, seinem Wesen und dem Müll:

Hartmut braucht den Müll, und der Müll braucht Hartmut. Müll und Hartmut haben ein gutes Verhältnis. Man kann sogar sagen, daß das Verhältnis von Müll und Hartmut nicht besser sein könnte. Eine Passion. Ein Liebesverhältnis. Man wärmt sich gegenseitig aneinander.⁷⁶

Dieses symbiotische Verhältnis zwischen dem Protagonisten des Romans *Der Sperrmüllkönig* und dem Müll lässt sich auf das Verhältnis des Schriftstellers und des ‚Sperrmüllkönigs‘ beziehungsweise das Verhältnis der Literatur im 20. Jahrhundert zum Thema Müll zuspitzen. So erkennt der Schriftsteller in diesem Sinne – während er auf einer Schreibmaschine über Hartmut Hellmann schreibt, die ihm der Sperrmüllkönig selbst geschenkt hat, – über sich selbst: „Vielleicht bin ich der Sperrmüllkönig. Lese sperrigen Lebensmüll auf. Gebe ihm Form und Ort.“⁷⁷ Ebenso wie der Schriftsteller den ‚Müllmenschen‘ Hartmut Hellmann als Initiation für sein literarisches Schaffen nutzt und ihn als „die Öllache, an der ich mein Feuerchen entbrenne“⁷⁸ bezeichnet, hat die Kunst und Literatur des 20. Jahrhunderts eine besondere Vorliebe für die Thematisierung und Darstellung des Schmutzes, des Abfalls und einer *Ästhetik des Hässlichen* entwickelt.⁷⁹ Seit der Romantik werden in der Kunst und Literatur durch die Einbeziehung des Verworfenen kulturelle und ästhetische Tabus durchbrochen.⁸⁰ Ob nun als Wiedereinbringung und Kompostierung des vormals Verdrängten⁸¹ oder aufgrund eines Innovationsdrucks des Kunstsystems,⁸² in der Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts können Abfall und Schmutz als Störungsmomente oder als „Operator[en] der Unterbrechung“⁸³ gelten, und damit, wie Douglas zum Erneuerungspotential schreibt und an den zwei Romanen gezeigt wurde, eine Umwandlung des Gemiedenen in (literarische) Produktivität evozieren.

In *Der Sperrmüllkönig* und *Tschick* werden Müll, Abfall und der damit verbundene Schmutz sowie das Stinken Hartmut Hellmanns, Isas und später auch der Protagonisten Maik und Tschick als Grad ihrer Distanz zur ‚Ordnung der Gesellschaft‘ dargestellt. Die Figuren zeichnen sich besonders durch ihre Hinwendung zum Verworfenen und ihren Blick für den Müll aus. Sie befolgen eben nicht das Meidungsgebot, sondern wenden sich dem tabuisierten Material und den Figuren im Müll zu. Braungart betont, dass sich das besondere Interesse an

⁷⁵ Teilweise sind diese Schilderungen leider recht plakativ. Vgl. Rautenberg: *Der Sperrmüllkönig*, S. 94-99 und S. 136-140. Gustav Mechlenburg bezeichnet die im Roman dargestellten Erkenntnisse in seiner Kritik daher zu Recht als „Schmalspurweisheiten“. Vgl. Mechlenburg, Gustav: „Schmalspurweisheiten: Zu Arne Rautenbergs ‚Der Sperrmüllkönig‘“, in: *Literaturkritik.de*, http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=4806&ausgabe=200204 (zuletzt aufgerufen am 30.01.2015).

⁷⁶ Rautenberg: *Der Sperrmüllkönig*, S. 22.

⁷⁷ Ebd., S. 136.

⁷⁸ Ebd.

⁷⁹ Vgl. Karl Rosenkranz: *Ästhetik des Häßlichen*, Stuttgart 2007.

⁸⁰ Vgl. Menninghaus: *Ekel*, S. 566.

⁸¹ Vgl. Roger Fayet: *Reinigungen: Vom Abfall der Moderne zum Kompost der Nachmoderne*, Wien 2003, S. 12.

⁸² Menninghaus legt dar, wie das Abjekte, Verabscheulichte und Ekelhafte seit der Romantik in Kunst und Literatur unter anderem wegen seines hohen Reizpotentials eingebracht wurde. Vgl. Menninghaus: *Ekel*, S. 563.

⁸³ Ebd., S. 546.

Tabus in der Kunst und Literatur aus dem Reiz des Verbotenen konstituieren,⁸⁴ etwa in der Inszenierung der *Grenzwerte des Ästhetischen*⁸⁵ wie dem Ekelhaften, Hässlichen, Verdrängten und dem Müll. In Bezug auf Abfall und Müll trifft eher die Kategorie des Meidungsgebots als ein striktes Verbot⁸⁶ zu, doch auch hier zeigt sich die Literatur als Reservat des Gemiedenen.

In den zwei Romanen *Der Sperrmüllkönig* und *Tschick* wird in dieser Hinsicht der Reiz einer Darstellung von Ausgegrenztem, die Beleuchtung und Reflexion von kulturell determinierten Schmutz- und Unreinheitsvorstellungen, das Wegwerfen und Wiederfinden von Dingen im Müll sowie das tabuisierte Eindringen in die Privatsphäre anderer Menschen über die Beschäftigung mit dem von ihnen weggeworfenen Dingen literarisch wirksam. All diese Aspekte zählen zu den Modi der Darstellung des tabuisierten Materials Müll in der Literatur und konstituieren das poetische Potential von Abfall und Müll insbesondere als *Störfaktoren* bzw. *Operatoren der Unterbrechung*,⁸⁷ die einer Vereinheitlichung von Erfahrungen entgegenstehen.

LITERATURVERZEICHNIS

- Bauman, Zygmunt: *Verworfenes Leben: Die Ausgegrenzten der Moderne*, Hamburg 2005.
- Bradmann, Theodor M.: *Wenn aus Arbeit Abfall wird: Aufbau und Abbau organisatorischer Realitäten*, Frankfurt a.M. 1994.
- Braun, Michael: „Vorwort“, in: ders. (Hrsg.): *Tabu und Tabubruch in Literatur und Film*, Würzburg 2007, S. 7-10.
- Braungart, Wolfgang: „Tabu, Tabus: Anmerkungen zum Tabu ‚ästhetischer Affirmation‘“, in: ders., Klaus Ridder und Friedmar Apel (Hrsg.): *Wahrnehmen und Handeln: Perspektiven einer Literaturanthropologie*, Bielefeld 2004, S. 297-328.
- Daston, Lorraine: „Speechless“, in: dies. (Hrsg.): *Things that talk: Object Lessons from Art and Science*, New York 2004, S. 9-26.
- Douglas, Mary: *Reinheit und Gefährdung: Eine Studie zu Vorstellungen von Verunreinigung und Tabu*, Berlin 1985.
- Faßler, Manfred: *Abfall, Moderne, Gegenwart: Beiträge zum evolutionären Eigenrecht der Gegenwart*, Gießen 1991.
- Fayet, Roger: *Reinigen: Vom Abfall der Moderne zum Kompost der Nachmoderne*, Wien 2003.
- Freud, Sigmund: „Das Unbehagen in der Kultur“, in: Roland Borgards (Hrsg.): *Texte zur Kulturtheorie und Kulturwissenschaft*, Stuttgart 2010, S. 98-110.
- Freud, Sigmund: „Totem und Tabu: Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker“, in: ders.: *Gesammelte Werke*, Band 9, London 1940.
- Ginzburg, Carlo: *Spurensicherung: Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*, Berlin 2011.

⁸⁴ Vgl. Braungart: „Tabu, Tabus“, S. 305.

⁸⁵ Vgl. Robert Stockhammer: *Grenzwerte des Ästhetischen*, Frankfurt a.M. 2002.

⁸⁶ Im Vergleich zu den Vermeidungsgeboten sind ‚stärkere‘ Tabus wie etwa das Tötungs- oder Inzesttabu darüber hinaus gesetzlich verboten.

⁸⁷ Vgl. Menninghaus: *Ekel*, S. 566.

- Herrndorf, Wolfgang: *Tschick*, Hamburg 2014.
- Hösel, Gottfried: *Unser Abfall aller Zeiten: Eine Kulturgeschichte der Städtereinigung*, München 1990.
- Mechlenburg, Gustav: „Schmalspurweisheiten: Zu Arne Rautenbergs ‚Der Sperrmüllkönig‘“, in: *Literaturkritik.de*,
http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=4806&ausgabe=200204.
- Menninghaus, Winfried: *Ekel: Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt a.M. 2002.
- Niehaus, Michael: *Das Buch der wandernden Dinge: Vom Ring des Polykrates bis zum entwendeten Brief*, München 2009.
- Kluge, Friedrich: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlin, New York 1999.
- Kristeva, Julia: *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, New York 1982.
- Pomian, Krzysztof: *Der Ursprung des Museums: Vom Sammeln*, Berlin 1998.
- Rathje, William, Murphy Cullen: *Müll: Eine archäologische Reise durch die Welt des Abfalls*, München 1994.
- Rautenberg, Arne: *Der Sperrmüllkönig*, Hamburg 2002.
- Rosenkranz, Karl: *Ästhetik des Häßlichen*, Stuttgart 2007.
- Stockhammer, Robert: *Grenzwerte des Ästhetischen*, Frankfurt a.M. 2002.
- Thompson, Michael: *Die Theorie des Abfalls: Über die Schaffung und Vernichtung von Werten*, Stuttgart 1981.
- Vedder, Ulrike: „L’homme poubelle: Über Müll in der Literatur (Thomas Pynchon, Unica Zürn)“, in: Katharina Baisch, Ines Kapper, Marianne Schuller, Elisabeth Strowick und Ortrud Gutjahr (Hrsg.): *Gender Revisited: Subjekt- und Politikbegriffe in Kultur und Medien*, Stuttgart, Weimar 2002, S. 117-129.
- Wagner, Anselm: „Deponie“, in: Nadine Marquart und Verena Schreiber (Hrsg.): *Ortsregister: Ein Glossar zu Räumen der Gegenwart*, Bielefeld 2012, S. 83-89.
- Weigel, Sigrid: „Frauen und Juden in Konstellationen der Modernisierung – Vorstellungen und Verkörperungen der ‚internen Anderen‘: Ein Forschungsprogramm“, in: Inge Stephan, Sabine Schilling und Sigrid Weigel (Hrsg.): *Jüdische Kultur und Weiblichkeit in der Moderne*, Köln, Weimar, Wien 1994, S. 333-348.

„Der Mensch, der sich auslöschte“ – Philosophische und literarische Perspektiven auf den Suizid

Einleitung: Suizid als Ende der Sprache

Keine menschliche Handlung stellt eine derartige Absage an die Sprache dar wie der Suizid. Wer seinem Leben selbst ein Ende bereitet, bereitet auch seiner Sprache ein Ende. Der Abschiedsbrief steht für das Ende der Sprache des Suizidenten ein. Wer sich selbst tötet, kommuniziert im Akt der Selbsttötung ein letztes Mal und sagt damit aus: „Ich werde nicht mehr sprechen“. Obwohl das Sprachvermögen des Suizidenten mit dieser Tat beendet wird, weist der Suizid doch über sich hinaus und bringt, so zynisch dies auch sein mag, eine Kommunikation in Gang. Hinterbliebene finden sich in Gesprächen und Reflexionen wieder. Der Suizid ist damit nicht die Tötung der eigenen Sprache, sondern zeigt lediglich deren Grenze auf: Eine Grenze, die allein dadurch übertreten werden kann, dass ein Suizid innerhalb einer Gesellschaft nicht unbesprochen bleibt. In dem hier thematisierten Roman *Das Ungeheuer*¹ der deutsch-ungarischen Autorin Terézia Mora geht es um genau jenen Akt der Bewältigung eines Suizids durch einen Hinterbliebenen. Der Suizid ist auch heute noch ein Tabu, zu dem sich eine Gesellschaft in bestimmter Weise verhalten muss. Dabei ist zu bemerken, dass in heutigen westlichen Gesellschaften durchaus eine beginnende Akzeptanz von Suiziden zu verzeichnen ist. Beispielsweise können jene Suizide als legitim gelten, die einem starken *physischen* Leiden ein Ende bereiten. Bei solcherart Suiziden scheinen die Gründe und die Notwendigkeit des Suizids für die Gesellschaft nachvollziehbar zu sein. Ein Suizid, dessen Gründe jedoch nicht offensichtlich sind, fordert eine Gesellschaft dazu auf, sich mit dem Akt der Selbsttötung auseinanderzusetzen. Folgt ein Suizid, wie im Fall der weiblichen Hauptfigur Flora Meier aus Moras Roman, auf ein *psychisches* Leiden, scheint die Klärung der Umstände, die zu diesem Suizid geführt haben, zunächst eindeutig. Die Romanfigur Flora suizidiert sich in Folge ihrer anhaltenden Depression, die in ihrem Krankheitsverlauf sogar als bipolare Störung diagnostiziert wird. Der Suizid repräsentiert hier oberflächlich betrachtet zunächst das Ende einer psychischen Krankheit und wird selbst zur Krankheit.² Scheint die Ursache für den Suizid mit der psychischen Erkrankung gefunden zu sein, bleiben doch die Umstände und Empfindungen der Depression im Unklaren. Unklar bleiben sie, weil sich die Beschreibungs- und Erklärungsversuche einer Depression der menschlichen Sprache zu verweigern drohen. Die abendländische Kultur kennt das Phänomen der Melancholie, welches der allumfassenden Trauerempfindung während einer Depression ähnlich ist. Im Fall der Melancholie können vor allem die Literatur und die bildende Kunst

¹ Terézia Mora: *Das Ungeheuer*, München 2013.

² Gegen diese Verallgemeinerung stellt sich ausdrücklich Alberto Bondolfi. Vgl. hierzu: Alberto Bondolfi: „Ethische Wertungen des Suizids im Laufe der Geschichte: Übertretung des Tötungsverbots, Pathologie ...?“, in: Hans-Balz Peter und Pascal Mösl (Hrsg.): *Suizid ...? Aus dem Schatten eines Tabus*, Zürich 2003, S. 37-48, hier: S. 45-46. Gegen eine pauschale Pathologisierung der Depression stellt sich ausdrücklich Hinderk M. Emrich in seinem Vortrag „Der Sinn der Depression“, Vortrag im Klinikum Warendorff, Online unter: <http://www.warendorff.de/termine/emrich-vortrag19112008.pdf>. Wieder abgedruckt in: *Psychopraxis* 12.3 (2009), S. 17-23. Dieser Vortrag wird auch im Hinweisverzeichnis von Moras Roman aufgeführt.

auf ein großes Spektrum an Bildern und Symbolen zurückgreifen.³ Die Melancholie als Lebensanschauung, die die Traurigkeit aufwertet und die ein schöpferisches Potential beinhaltet, steht jedoch der *Pathologisierung* einer Depression entgegen. Während die Melancholie etablierte und prominente Bilder besitzt, um sich Ausdruck zu verleihen, kann für die Depression eine Übersetzung in menschliche Sprache und Kunst nur schwer gelingen. Oft werden die Bilder und Symbole der Melancholie bemüht, jedoch geraten sie als Erklärungsmuster schnell an ihr Ende.⁴ Gerade dieses Unvermögen menschlicher Ausdruckskraft scheint die Ausweglosigkeit der Depression zu bestimmen, oft ist sie schlicht und einfach nicht sagbar. Die Unsagbarkeit der Depression verleiht ihr zudem eine starke Fremdartigkeit. Oftmals berichten an Depression erkrankte Menschen, dass sie sich wie von einer fremden Macht befallen fühlen.⁵ Das Verständnis der Depression als ein Fremdes, den Menschen Bedrohendes, unterstützt die Verortung der Depression im Bereich des Pathologischen. Die Depression als ein menschliches Gut zu betrachten, mag kaum gewagt werden. Hinderk M. Emrich macht jedoch auf einige positive Effekte der Depression aufmerksam, wie beispielsweise nach dem Durchleben einer Depression zu einer „Wesensvertiefung“ zu gelangen, die der eigenen Identitätsbildung zuträglich scheint. Deutlich hebt Emrich auch die Frage nach der Sinnhaftigkeit des Lebens und der Welt überhaupt hervor, mit der sich Depressive oft konfrontiert sehen.⁶ In einem Interview, in dem sich Emrich zu Lars von Triers Film *Melancholia* äußert, hebt er zusätzlich das hohe Maß an Rationalität von Depressiven in Krisensituationen hervor.⁷ Nichtsdestotrotz benennt auch Emrich die Problematiken einer Depression und vor allem die damit verbundene Seelenpein. Diese in Worte zu fassen, ist, wie bereits benannt, ein Problem, vor das sich die menschliche Sprache im Allgemeinen und die Literatur im Besonderen gestellt sehen, die sich der Unsagbarkeit von Depression und Suizid stellen möchten. Moras Roman versucht dies. Das folgende Zitat aus dem Tagebuch der depressiven Hauptfigur fokussiert die Problemlage der Depression als Sprachgrenze:

Was die Existenz wirklich bedroht, kann man mit Worten nicht ausdrücken. Solange ich noch sprechen kann, kann ich nichts darüber mitteilen. Und wenn es einmal soweit ist, habe ich keine Worte mehr. Depression oder Tod, was die Mittelbarkeit anbelangt, ist das beides gleich.⁸

Deutlich beschreibt Flora die Zustände der Depression und des Todes in Bezug auf ihre Mittelbarkeit als gleichwertig. Sie merkt auch an, dass ein zukünftiger Tod, der ihrem

³ Ein Lesebuch zu Bildern und Texten der Melancholie liegt vor mit Peter Sillem (Hrsg.): *Melancholie oder Vom Glück, unglücklich zu sein*, München 1997.

⁴ Die Bilder der Melancholie tauchen in vielen autobiographischen Texten, wie beispielsweise in Andrew Solomons *Saturns Schatten*, auf. In welcher Art und Weise die Metaphern der Melancholie für die literarische Darstellung von Depression relevant sind, ist eine der erkenntnisleitenden Fragen des Dissertationsvorhabens der Verfasserin.

⁵ Andrew Solomon benennt in *Saturns Schatten* die Depression u.a. auch als Parasit, der ihn befallen hat. Vgl. hierzu: Andrew Solomon: *Saturns Schatten. Die dunklen Welten der Depression*, Frankfurt a.M. 2001.

⁶ Emrich: „Sinn der Depression“, S. 1.

⁷ Im zweiten Teil des Films ist die depressive Hauptfigur vergleichsweise gelassen in Bezug auf den drohenden Weltuntergang. Weil die Welt für sie schon lange ihre Sinnhaftigkeit verloren hat, scheint sie dem Weltuntergang mit Nüchternheit und Gelassenheit entgegen sehen zu können. Vgl.: Hinderk M. Emrich: „Sinn lässt sich nicht herbeireden“, in: *Hannoversche Allgemeine* (29.10.2011), online: <http://www.haz.de/Nachrichten/Kultur/uebersicht/Emrich-Sinn-laesst-sich-nicht-herbeireden> (zuletzt aufgerufen am 09.03.2015).

⁸ Mora: *Ungeheuer*, S. 251.

seelischen Leiden ein Ende bereite, mit dem Verlust jeglicher Sprache einhergehe. Depression und Suizid bleiben für sie also gleichsam unsagbar. Aus Floras Perspektive ist der Suizid die logische Konsequenz, die aus der Depression resultiert, sie eventuell von ihrem Leiden erlöst, sie aber gleichzeitig um ihre Sprache bringt. Der Suizid ist aus der Perspektive der Romanfigur Darius, dem Leser des Tagebuchs, und auch dem realen Leser, aber immer noch Kommunikation. Kommunikation, die zwar ohne Worte stattfindet, aber als absolute Aussage (nicht Absage!) „Ich habe keine Worte mehr“ bestehen bleibt. Terézia Mora hebt diese letzte Aussage der Romanfigur jedoch durch die besondere formale Gestaltung des Romans auf. Der Roman ist zweigeteilt in eine Road-Novel und ein Tagebuch. Beide Teile sind durch einen Trennstrich voneinander separiert, doch ist ein deutlicher Einfluss des Tagebuchteils unter dem Trennstrich auf den darüber liegenden Romanhandlungsteil zu vernehmen, so dass die Rede vom Ende der Sprache der Suizidentin relativiert werden muss.

Im Folgenden wird am Beispiel von Moras Roman eine grundsätzliche Problematik des Suizids und der Depression aufgezeigt. Gemeint ist die Problematik der Mitteilbarkeit sowohl des Suizids als auch der Depression durch menschliche Sprache. Weiterführend soll diese Sprachproblematik durch eine philosophische Perspektive auf diesen fiktiven Suizid untersucht werden, die sich auch mit der Frage der Moralität dieser Handlung auseinandersetzen will. Das abschließende Fazit geht auf den konkreten Tabubruch des Romans ein.

Suizid und Depression in *Das Ungeheuer*

Nach dem Suizid seiner Ehefrau Flora befindet sich Darius Kopp in einer tiefen Lebenskrise. Die Trauer und das Unverständnis über den Tod seiner Frau bestimmen sein Leben. Als Darius ein Tagebuch auf Floras Laptop findet, hofft er zunächst, Antworten und Gründe für den Suizid seiner Frau zu bekommen. Das Tagebuch, welches in ungarischer Sprache verfasst wurde, lässt Darius übersetzen und beginnt mit der Lektüre. Die Hoffnung auf Erkenntnisse in Bezug auf Floras Suizid wird jedoch schnell im Keim erstickt. Floras Tagebuch beinhaltet unzählige fragmentarische Notizen, die Darius größte Anstrengung abverlangen und ihn zusätzlich kränken: Er wird im Tagebuch nur selten und lediglich als „D“ erwähnt. Floras Tagebuch und die Notwendigkeit, ihre Asche beerdigen zu müssen, zwingen Darius jedoch, aktiv zu werden. Mit der Asche und dem Tagebuch im Gepäck macht er sich auf den Weg nach Ungarn, um in Floras Heimatdorf ihre Asche zu beerdigen. Dieser Ort erweist sich jedoch schnell als ungeeignet, da Flora einst von dort geflohen war. Darius muss also weitersuchen und reist bald quer durch Süd-Osteuropa, ohne ein genaues Ziel zu haben. Während seiner Reise lernt er verschiedene Orte und Personen kennen, die ihn ein Stück begleiten und gewissermaßen seine Reiseroute vorgeben. Immer wieder ist Darius dazu aufgefordert, über sein bisheriges Leben mit Flora und seine Zukunft ohne sie nachzudenken.

Im Road-Novel-Teil des Romans, mit dem dieser beginnt, begegnet der Leser der bereits bekannten Figur des Darius Kopp, der schon im ersten Teil der Romantrilogie *Der einzige Mann auf dem Kontinent* die Hauptfigur darstellt. Jener Darius Kopp muss nun den Suizid seiner Frau Flora Meier, die ebenfalls im ersten Teil der Trilogie bereits vorkommt, verarbeiten. In *Der einzige Mann auf dem Kontinent* hatte die Begegnung mit Flora gewissermaßen noch für Darius' persönliches Happy End gesorgt. Er hatte gegen Ende dieses Romans seinen Job verloren und wurde so in eine wirtschaftliche Krise geführt. Das Schicksal

der Arbeitslosigkeit konnte er jedoch sofort kompensieren. „Ich habe meinen Job verloren, aber du bist die Liebe meines Lebens“,⁹ gestand er Flora. Nun, zu Beginn von *Das Ungeheuer*, ist Flora tot und Darius arbeitslos und Witwer. Zwar wusste Darius von Floras depressiver Erkrankung und war sich auch ihres großen seelischen Schmerzes bewusst, aber dass sie ihrem Leben und damit auch seinen Lebensplänen ein Ende bereitet, hatte er nicht kommen sehen. Darius erkennt nach der Lektüre ihres Tagebuchs, dass die Depression Floras Leben diktiert hat und dass die Liebe zu Darius diese nicht zu ‚heilen‘ vermochte. Darius, der erste Leser des Tagebuchs – und mit ihm der reale Leser –, hofft, in den Tagebuchaufzeichnungen wichtige Erkenntnisse in Bezug auf Floras Leiden an der Depression zu erlangen und die letzten Beweggründe für ihren Suizid erfahren zu können. Floras Tagebuch endet jedoch eineinhalb Jahre vor ihrem Suizid und die letzten Einträge ergeben kaum noch Sinn. Flora notiert nur stichpunktartig, am Ende reiht sie sogar scheinbar wahllos nur noch Buchstaben aneinander. Darius’ Feststellung: „Gerade über das Ende weißt du nichts, das ist das, was unteilbar ist“,¹⁰ scheint die Unzulänglichkeit menschlicher Sprache in Bezug auf Suizid und Depression radikal auf den Punkt zu bringen. Dennoch stellt Floras Tagebuch den Versuch dar, eine Depression und einen Suizid in Worte fassen zu wollen und muss eben als solcher Versuch, in dem die Sprache als Kommunikationsmedium in Bezug auf beide Phänomene auf die Probe gestellt wird, betrachtet werden. Dass diese Auseinandersetzung mit der Depression an die Grenzen der Darstellbarkeit durch Sprache stößt, wird bereits im ersten Tagebucheintrag deutlich. Dort heißt es:

Was man nicht
verrechnen kann
oder auch nur: darüber reden
die sieben jahre, die ich hinter einem schrank wohnte
ein totes reh vor dem bett
in seinem fell die feuchtigkeit und aus der wand wuchsen pilze
obwohl es sein kann, dass ich das nur träumte
wie auch dass eine traube aus grauen mäusen
oben in der ecke hängt
und ein anderes mal, beim aufwachen am morgen
sind die fenster aus dem rahmen gefallen
etwas scheint aus voller kraft
während in sanften flocken etwas weißes rieselt
ein schwarzer hund liegt aufgedunsen
im hof schöner farbeffekt
großvater dagegen ist kaum vierzig jahre alt
sein haar noch schwarz wie der geteerte weg
in der hand ein wassereimer, den er
kreuzfidel schwingt
wie es scheint, stört es ihn nicht, dass wir tot sind
tut seine pflicht, holt wasser,
auch ich, um meinen guten willen zu zeigen
zerre die rahmen an ihren platz zurück
und dann trage ich den balg in den hof hinaus, in die hitze

⁹ Terézia Mora: *Der einzige Mann auf dem Kontinent*, München 2011, S. 379.

¹⁰ Mora: *Ungeheuer*, S. 649.

damit er trocknet.¹¹

Diese erste Tagebuchdatei erinnert formal zunächst eher an ein Gedicht. Eine semantische Dichte, die durch Symbole und Metaphern erzeugt wird, kennzeichnet dies. Deutlich steht ein Subjekt als lyrisches Ich im Zentrum. Jenes schreibende Subjekt markiert bereits mit dem deutlich abgesetzten Gedichttitel „Was man nicht“, der sich durch die ersten Gedichtzeilen erst zu einem vollständigen Satz entwickelt, seine Programmatik. Es geht hier um die Unverfügbarkeit und Unzulänglichkeit menschlicher Sprache. Das „Was“ bleibt im weiteren Verlauf unbenannt. Es kann lediglich vermutet werden, dass es sich um ein Ereignis in der Vergangenheit handeln muss, bei dem etwas zerstört bzw. getötet wurde, wofür die kaputten Fenster eintreten könnten. Dieses Ereignis ist jedoch nicht konkret und präzise artikulierbar, es kann nicht in der Lebensbilanz „verrechnet“ werden und es kann auch nicht darüber gesprochen werden. Der durch das „wir“ definierte plurale Tod wird ebenso wenig erläutert. Ein weiterer diffuser Anhaltspunkt scheint die geschilderte Unbekümmertheit des Großvaters zu sein sowie der Versuch, das zerstörerische Ereignis durch das Zurückzerren der „rahmen an ihren platz“ zu reparieren.

Für das Tagebuch der weiblichen Hauptfigur ist damit bereits zu Beginn eine Andersartigkeit des Schreibens in Gang gesetzt, die dem Erzählduktus der Romanhandlung oberhalb des Trennstrichs entgegen steht. Deutlich wird so die Notwendigkeit eines anderen Sprechens und Schreibens in Bezug auf die Phänomene Depression und Suizid. In diesem anderen Sprechen tritt die Begrenztheit und Unzulänglichkeit menschlicher Sprache hervor. Als rigorose Absage an die Sprache als Kommunikationsmedium soll dies jedoch nicht verstanden werden. Vielmehr zeigt sich hier ein grundsätzliches Anliegen der modernen Literatur, nämlich die Begrenztheit der Sprache *durch Sprache* vermitteln zu wollen. Christine Abbt macht in ihrer Studie zur literarischen Darstellung des Suizids auf dieses konkrete Anliegen der modernen Literatur aufmerksam.¹² Abbt zeigt in Anlehnung an Roland Barthes, dass dieses „Anliegen [...] als grundlegender Ansatz der ästhetischen Moderne genannt werden“ kann.¹³ Weiter heißt es:

Die Suche nach der unmöglichen Literatur, die Roland Barthes als Merkmal der Moderne ausweist, zeigt sich [...] als Suche nach einer Sprache, die es nicht gibt, nicht gegeben hat und nicht geben wird, die insofern unmöglich ist und bleibt, aber als unmögliche erst erfahrbar wird in der sprachlichen Suche nach ihr.¹⁴

Genau jenes Suchen nach einer Sprache und nach einem Text beschreibt die Romanfigur Flora in ihrem Tagebuch. Dort heißt es:

Ein verschlossener Fremder bin ich für mich selbst.
Manchmal träume ich von einem Text. Es kostet mich große Mühe, ihm nahe genug zu kommen, dass ich ihn überhaupt entziffern kann. Schöne Worte, sehr alltäglich, zum größten Teil modifizierte Bindewörter. Der Text ist nur für wenige Sekunden nah genug. Ich schnappe bereits in der Erinnerung nach den Worten. Sobald ich aufgewacht bin, aber vielleicht auch schon im

¹¹ Ebd., S. 83-85.

¹² Christine Abbt: *Der wortlose Suizid. Die literarische Gestaltung der Sprachverlassenheit als Herausforderung für die Ethik*, München 2007, S. 12.

¹³ Ebd., S. 12.

¹⁴ Ebd., S. 12. Abbt verweist hier auf Roland Barthes' Schrift *Am Nullpunkt der Literatur* (1954). Roland Barthes: *Am Nullpunkt der Literatur*, Frankfurt a.M. 1982.

Traum, habe ich sie vergessen. Die wunderschönen Worte ergeben keinen Sinn. Manchmal komme ich ganz weit in dem Text, dennoch ergibt sich kein Sinn. Vielleicht ist er kodiert. Ich möchte ihn einmal knacken. Mit wacher Logik das Ende eines Traums suchen.¹⁵

Die von Flora gesuchte „Logik“ dieses Textes, der für sie eine Art Lebenstext darstellt, wird mit ihrem Tagebuch vorgeführt. Das Tagebuch, in dem Flora versucht, ihre Biographie in eine kausale und logische Ordnung zu bringen, soll ihr als sinnstiftender Lebenstext dienen. Dieser Lebenstext soll das Bindeglied zwischen ihrer traumatischen Vergangenheit und ihres für sie schmerzhaften Daseins in der Gegenwart sein. Die „modifizierten Bindewörter“, die Flora erträumt, unterstreichen die sinngebende Funktion dieses Textes, den Flora benötigt, um einen Lebensgrund zu erhalten. Ihre Biographie, die dem Leser nur durch die Ordnung von Darius' Tagebuch-Lektüre im Road-Novel-Teil nachvollziehbar wird, offenbart Floras Traumata. Flora ist zu Beginn der 1980er Jahre in einem kleinen Dorf in Ungarn aufgewachsen. Ihren Vater kennt sie nicht und ihre Mutter leidet an einer psychischen Erkrankung, die sie immer wieder zum Aufenthalt in diversen Kliniken zwingt. Mutter und Tochter werden im Dorf mit Verachtung gestraft. Als Floras Mutter sich in einer Psychiatrie das Leben nimmt, muss Flora bei ihren Großeltern leben. Die Großeltern empfinden Flora jedoch als Belastung und stimmen Floras Wunsch zu, in eine Art Internat/Kinderheim ‚flüchten‘ zu können, in dem sie jedoch vermutlich durch einen Lehrer missbraucht wird. Mit 18 Jahren verlässt sie das Dorf und macht sich auf den Weg nach Budapest, um dort ein Studium zu beginnen. Einige Jahre später gelangt sie als Übersetzerin für die ungarische Sprache nach Berlin. Sowohl in Budapest als auch in Berlin lebt Flora verarmt und isoliert. Ihre Gedanken kreisen immer wieder um ihre Mutter, deren Grab sie nicht aufsuchen kann, weil ihre Großeltern ihr nicht sagen, wo es sich befindet. Die Begegnung mit Darius verläuft aus Floras Perspektive eher zufällig. Sie hält diese nur kurz in ihrem Tagebuch fest. Der Leser muss sich an dieser Stelle auf die Schilderungen von Darius beziehen, der das erste Treffen als „romanhaft“ und als Wendepunkt seines Lebens bezeichnet. Floras Tagebuch gibt im weiteren Verlauf wenig bis gar keine Auskunft über Darius und ihre Ehe mit ihm. Diese Tatsache offenbart Darius, dass er einer Liebesutopie aufgesessen ist. Am Ende des Romans wird ihn dieser Umstand jedoch von einer möglichen Schuld an Floras Suizid befreien. Darius ist dennoch zunächst auf Floras Tagebuch angewiesen, da er sich von diesem Text eine Klärung der Umstände, die zu Floras Tod geführt haben, erhofft. Das Tagebuch scheitert jedoch an der von Darius ersehnten (Er)Klärung sowie es auch als sinnstiftender Lebenstext für Flora sein Ziel verfehlt. Es bezeugt dabei jedoch die „Unmöglichkeit der Sprache“,¹⁶ indem es sich dieser Indienstnahme versagt.

Das ethische Potential des Tagebuchs

Kann man dem Tagebuch in Bezug auf die genaue Klärung der Umstände und Sachverhalte zu Floras Suizid ein Versagen zuschreiben, muss man ihm jedoch auch ein Gelingen zugestehen, denn es bleibt eben doch nur dem Tagebuch mit seiner Sprache und Darstellungsweise möglich, dieses Scheitern als Scheitern vorzuführen. Das ethische Potential dieses Textes bleibt trotz des Scheiterns gegeben. Dies muss paradox erscheinen, liest man

¹⁵ Mora: *Ungeheuer*, S. 198-199.

¹⁶ Abbt: *Suizid*, S. 12.

doch im Allgemeinen ein Tagebuch zumeist in der Erwartung, intime, ehrliche Gedanken und Bekenntnisse des Schreibers zu erfahren, sowie durch ihn autorisierte Gründe und Ursachen in Bezug auf eine Handlung zu erhalten.¹⁷ Floras letzte Gründe bleiben jedoch im Unklaren, das Tagebuch trifft keine eindeutige Aussage. Es liefert lediglich verschiedene Ansätze, die wiederum als verschiedene Möglichkeiten gedacht werden können. Der Tagebuchtext forciert in diesem Fall lediglich die Suche nach einer Bedeutung, ohne diese abzuschließen. Konkreter lässt sich dies erläutern, wenn man den Tagebuchtext als ein Fragment versteht, dessen generelle Aussage lautet: „Ich bin nicht abgeschlossen“. Die Unabgeschlossenheit von Floras Tagebuch fordert den Leser gewissermaßen dazu auf, einen Sinn herzustellen, der das Scheitern kausal erklären kann. Das Tagebuch kann jedoch als Fragment keine Instanz sein, die sich zu dem in ihm Geschilderten klar und deutlich positioniert. Es lässt vielmehr eine Pluralität von Sinnmöglichkeiten bestehen. Das ethische Potential dieses literarischen Textes liegt damit nicht in der Vermittlung von Eindeutigkeiten in Bezug auf Floras Suizid und ihrer Depression, sondern in seiner Fähigkeit, die Pluralität und Komplexität der möglichen Gründe, die Flora zum Suizid geführt haben, als solche bestehen zu lassen.¹⁸ Dennoch bleibt die implizite Aufforderung des Tagebuchs, Sinn herzustellen, bestehen. Mora holt diesen Umstand mit ihrer besonderen Erzählkonstellation wieder ein, indem es im Road-Novel-Teil genau um jenen Versuch der Lesbarkeit des Tagebuchs geht. Darius' Lektüre des Tagebuchs gestaltet sich bereits zu Beginn schwierig. Die erste Hürde, die er nehmen muss, besteht in der Notwendigkeit einer Übersetzung des Tagebuchs aus dem Ungarischen ins Deutsche. Flora, die als Übersetzerin tätig war, hat, so scheint es, der ungarischen Sprache als ihrer Muttersprache, den Vorrang bei der Bewältigung ihrer Vergangenheit gegeben.¹⁹ Die Bedeutung des Ungarischen als Muttersprache und als Sprache der Mutter wird in ihrem Tagebuch reflektiert:

Das Kind mit dem man nicht sprach. Meine Mama hat mit mir geredet. Pausenlos, wenn ich mit ihr sein durfte, sie sprach über alles mit mir. Alles fasste sie in Worte, Äußeres wie Inneres, Essigbaum, Rotkehlchen, x, y, z [...]. Es sprach also jemand mit mir, von Anfang an, und später hatte ich die Schule, dort sprachen alle, ohne Unterlass, und dann zu Hause das Radio, zwischen zwei Ufftararas sprechende Jemande, irgendwas ist immer, irgendein Geräusch oder Lärm, dennoch kenne ich die Sprache des Menschen nicht. Wie eine, die nach einer Katastrophe allein übrig blieb, im Wald aufwuchs, oder ein Pharao oder ein anderer König hat seine Experimente mit ihr getrieben. So fühle ich mich. Als würde ich nur simulieren, dass ich spreche. Ich simuliere,

¹⁷ Dass es sich bei einem Tagebuch nur bedingt um eine authentische Ausdrucksform handelt, zeigt Manfred Jurgensen in seiner Studie *Das fiktionale Ich*. Jurgensen zeigt auf, dass bereits beim Verfassen eines Tagebuchs immer ein möglicher Leser und damit eine Öffentlichkeit mitgedacht werden, die unwillkürlich auf den vermeintlich authentischen Schreibcharakter des Tagebuchs wirken. Vgl.: Manfred Jurgensen: *Das fiktionale Ich. Untersuchungen zum Tagebuch*, Bern 1979.

¹⁸ Claudia Öhlschlager sieht das generelle ethische Potential der Literatur in der Fähigkeit, Möglichkeitsräume des Denkens und Handelns zu eröffnen, „die fremde, neue und alternative Deutungs- und Wahrnehmungsoptionen sichtbar machen“. Der Literatur geht es damit nicht darum, konkrete Werte zu vermitteln, sondern durch ihre „fiktive Beschaffenheit“ eben jene Möglichkeitsräume zu eröffnen, in denen auch fremde Denkweisen wie beispielsweise die der Depression und des Suizids sichtbar gemacht werden können. Vgl.: Claudia Öhlschlager: „Narration und Ethik. Vorbemerkung“, in: dies. (Hrsg.): *Narration und Ethik*, München 2009, S. 9-24, hier: S. 11.

¹⁹ Die große Sensibilität von Sprache, aber auch die Schwierigkeit der Übersetzung, kann der Leser, der des Ungarischen mächtig ist, seit der zweiten Ausgabe dieses Romans verfolgen. Terézia Mora stellt auf ihrer Internetseite auch die ungarische Tagebuchversion zur Verfügung und gibt einen Hinweis darauf in der zweiten Auflage des Romans.

dass ich verstehe, was zu mir gesagt wird. Während ich in Wahrheit nur rate. Und jedes Mal erleichtert bin, wenn die Antwort, die ich gebe, scheinbar annehmbar ist.²⁰

Die doppelte Konnotation der ungarischen Sprache ergibt sich zum einen aus der Tatsache, dass Floras Mutter, die wie ihre Tochter an Depressionen litt, Flora die besondere Bedeutung der menschlichen Sprache und des Vermögens, sprechen zu können, beigebracht hat. In der Kommunikation mit der Mutter war die Sprache für Flora eine Sprache, die der Mittelbarkeit diente und die in dieser Hinsicht auch funktionierte. Die Sprache der Mutter konnte Flora verstehen. Die Muttersprache Ungarisch als Sprache, um mit ihrer Umgebung zu kommunizieren, beherrscht Flora ihrem Empfinden nach nicht wirklich. Die „offizielle“ Sprache der Gesellschaft, die aus dem Radio kommt, bezeichnet sie als Lärm. Mit dem Tod der Mutter ist für Flora auch ihre gemeinsame Sprache als Kommunikationsmedium verloren gegangen.²¹ Floras Sprachverlust und ihr Misstrauen gegenüber der Sprache lassen Darius nicht unberührt. Unter dem Eindruck der Lektüre reflektiert er sein eigenes Verhältnis zur Sprache:

Das war jetzt schwierig, überhaupt sich durchzuringen. Die übliche Kopp'sche Vorgehensweise wäre gewesen, einfach nicht weiterzulesen. Wie oft habe ich in meinem Leben einfach nicht weitergelesen, fast immer, angerissene Texte, halbe Sätze, mein Leben lang.²²

Darius arbeitet sich nach der erfolgten Übersetzung auch physisch durch Floras Text hindurch. Jede Datei führt ihn weiter in ihm unbekannte Bereiche und Stationen des Lebens seiner Frau. Parallel dazu befindet er sich auf einer eher ungewollten und nicht selbstbestimmten Reise durch das für ihn fremde Süd-Osteuropa. Diese Reise wird gesteuert von der Suche nach dem geeigneten Ort für Floras Asche. Indirekt bestimmt Flora diese Reise. Als ihre physischen Repräsentanzen dienen das ausgedruckte Tagebuch und ihr Laptop in ihrer Materialität auf Darius' Beifahrersitz. Das Tagebuch scheint für Darius an Floras Stelle gerückt zu sein, oft führt er regelrecht Zwiesprache mit ihm:

Anfangs las er hin und her. Las in den Abschnitten, die er schon gelesen hatte, in der Hoffnung, etwas nicht mehr so genau zu wissen, so dass es ihm nun deutlicher würde. Aber nein. Ich erinnere mich noch an alles, und zwar auf unveränderte Weise. Nicht an das, was zur gleichen Zeit in der Wirklichkeit passiert war. Er erinnerte sich an die Texte. Wo ich mir doch Worte sonst keine zwei Minuten merken kann. – Wenn es dir wichtig gewesen wäre, hättest du es nicht vergessen. Du hattest nicht immer recht, aber oft. Tut mir leid. – Dass es Teile gab, die er mehr mochte als andere, kam ihm unangemessen vor. Als dürfte es so nicht sein. Dass mir manches von dem, das du mir als Einziges hinterlassen hast, gefällt und anderes nicht.²³

Darius hegt sichtlich ambivalente Gefühle gegenüber dem Tagebuch seiner Frau. Dass Darius in diesem Tagebuch lediglich zweimal nur als „D.“ erwähnt wird, macht ihn einerseits traurig, da er erkennen muss, dass er nicht Floras Lebensmittelpunkt war. Andererseits befreit ihn dies auch von einer möglichen Schuld, der er sich als Hinterbliebener einer Suizidentin stellen muss.

²⁰ Mora: *Ungeheuer*, S. 259-262.

²¹ Floras Suche nach dem Grab der Mutter, welche Darius später für sie stellvertretend fortsetzt, wird somit rückgebunden an die Suche nach dem gewünschten „Lebenstext“, in dem die Sprache als Kommunikationsmedium wieder funktioniert.

²² Mora: *Ungeheuer*, S. 358.

²³ Ebd., S. 573.

Floras Tagebuch setzt sich überwiegend mit den Bedingungen ihrer Depression und vor allem mit der gesellschaftlichen Bedeutung der Depression auseinander. Hier erweist es sich bei aller Schwierigkeit in Bezug auf ihre eigene Depression als ausdrucksstarkes Reflexionsmedium. Als Flora die Diagnose ‚bipolare Störung‘ erhält, fühlt sie sich vollends stigmatisiert und ein Leben mit dieser Diagnose scheint ihr kaum noch erträglich:

Sie wissen nicht, wovon Sie reden. Wenn ich jemandem sage: ich bin zuckerkrank, fühlt er mit mir und fragt mich höchstens nach der Beschaffenheit meiner Diät oder wie sich die Spritzen anfühlen. Wenn ich jemandem sage: ich leide unter der manisch-depressiven Krankheit, bin ich auf der Stelle durch bei ihm, denn er hat keine Lust und auch wirklich keine Kraft, sich um die Probleme anderer Leute zu scheren, er ist zu müde für eine fremde Vergangenheit-Gegenwart-Zukunft, ihm geht's doch auch nicht immer gut, neulich zum Beispiel war ihm zum Heulen zu Mute, und er nimmt mir, noch bevor etwas passiert wäre, übel, dass ich offensichtlich auf Extrawürste aus bin, das ist doch, was ich von ihm in Zukunft will, dass er mich schone, und wer schon ihn, bitte, natürlich keiner mehr, nachdem ich für mich in Anspruch genommen habe, sensibler zu sein als alle anderen, also er.

Der Hass derer, die keine Diagnose haben, auf die, die eine haben. Ja, ich finde auch, es sollte gerechter zugehen. Eine Diagnose für jeden! Damit sie einem nicht die Hölle neiden müssen, die Armen.²⁴

Was in dieser Notiz deutlich wird, ist Floras Verzweiflung über den gesellschaftlichen Umgang mit an Depression erkrankten Menschen. Sie macht mit dieser Aufzeichnung aber auch auf eine Problematik innerhalb einer an Leistungseffizienz orientierten Gesellschaft aufmerksam. Die seelische Erkrankung der Depression hat sich in der modernen Gesellschaft zur Zivilisationskrankheit entwickelt.²⁵ Trotz der weiten Verbreitung dieses Leidens haften der Depression hartnäckige Vorurteile an, die Flora hier auf den Punkt bringt. Flora erweist sich in vielen Passagen ihres Tagebuchs als hoch reflektierte Person, die sich nicht nur intensiv und multiperspektivisch mit ihrer Krankheit und deren Bedingungen auseinandergesetzt hat, sondern deren Wissensdrang und Denkvermögen immer wieder an Tabus kratzt. Deutlich legt das Tagebuch die gesellschaftliche Pathologisierung der Depression als ein Konstrukt offen, und fordert den Leser dazu auf, sich mit den Bedingungen dieser Konstruktion auseinanderzusetzen.²⁶

Philosophische Perspektiven auf den Suizid

Immer wieder streut die Figur Flora – neben den bereits genannten Schilderungen ihrer ganz persönlichen Vergangenheit und Gegenwart – abstrakte Definitionen und Gedanken zu Depression, Melancholie und Suizid in ihr Tagebuch ein. Selbst Lexikon-Definitionen aus Klinischer Psychologie und Psychotherapie nimmt sie in ihre Dateien auf. Dann folgen mitunter wörtliche Äußerungen ihres Arztes, daraufhin wiederum theoretische Reflexionen aus Philosophie und Kulturgeschichte. Ein Beispiel für die abstrakten, philosophischen Reflexionen Floras speziell über den Suizid findet sich gegen Ende des Buches in der Datei „maradék“ (i.e. so viel wie ‚Übriggebliebenes, Überbleibsel‘):

²⁴ Ebd., S. 613-614.

²⁵ Zur Entwicklung der Depression als Volkskrankheit siehe: Marianne Leuzinger-Bohleber, Stephan Hau und Heinrich Deserno (Hrsg.): *Depression – Pluralismus in Praxis und Forschung*, Göttingen 2005.

²⁶ Die Aufforderung des Romans ist sehr konkret: Mora fügt dem Roman einen Hinweis- und Nachweis-Katalog hinzu, in dem alle Texte verzeichnet sind, die Flora gelesen hat.

Keine Melancholie, wenn alles schmerzlich wird. Sondern NICHTS. [...]
 Und warum lebst du dann noch?
 Aus Trotz, aus purem Trotz?
 Ach wo. Das wäre ja schließlich auch ETWAS.
 Ich habe den Moment verpasst. Als ich wach wurde, war er schon vorbei. Selbst der Tod ist,
 soweit er freiwillig ist, eine Tat.
 Ich töte nicht und werde nicht getötet, weil ich nicht bin.²⁷

In einer der letzten Dateien, die den Titel „ex“ trägt, heißt es fast lapidar: „Man kann aufhören zu existieren, ohne tot zu sein“.²⁸ Das proklamierte Nicht-Sein, die angebliche Nicht-Existenz, obwohl sie am Leben ist, kann hier als eine Anspielung etwa auf die Existenzphilosophie des 20. Jahrhunderts interpretiert werden; die Identitätssuche wird hier mit der Freiheit und Möglichkeit, sich selbst zu töten, vor dem Hintergrund der ‚Absurdität‘ und Widersprüchlichkeit der menschlichen Existenz konfrontiert. Hinzu kommt, dass in der Literaturliste zu Moras Roman auch Jean Améry aufgeführt wird. Der gebürtige Österreicher Améry ist nachweislich von Sartre und dessen Existenzphilosophie geprägt. Améry, der sich 1978 das Leben nahm, legte zwei Jahre zuvor den Essay *Hand an sich legen* vor.²⁹ Seine Ausführungen tragen den Untertitel *Diskurs über den Freitod* und stellen eine der prominentesten philosophischen Rechtfertigungen des Suizids im 20. Jahrhundert dar.

Der Untertitel des Buches lässt einen begrifflichen Hinweis sinnvoll erscheinen, und zwar insofern, als der *philosophischen Beschäftigung* mit dem Suizid auch an Begriffsklärungen gelegen ist. Das Begriffsfeld von ‚sich selbst gezielt und bewusst das Leben nehmen‘ ist auf den ersten Blick recht weit gespannt. Interessant erscheinen vor allem die unterschiedlichen Konnotationen der Termini, die für das Phänomen des Suizids gewählt werden. Dies spiegelt sich auch in unterschiedlichen philosophischen Lexika und Wörterbüchern wieder. Am häufigsten sind die Begriffe „Selbsttötung“ und „Suizid“ zu finden,³⁰ auch und vor allem in Handbüchern und Lexika zu Bereichen der Bio- und Medizinethik.³¹ Diese beiden Begriffe werden vermehrt deshalb gewählt, weil sie als wertneutral gelten. Daneben existiert aber – wie bei Améry – der Begriff „Freitod“, der demgegenüber wertend, weil euphemistisch erscheint. Das *Historische Wörterbuch der Philosophie* enthält hingegen einen Eintrag zu „Selbstmord“;³² und das, obwohl der Terminus nicht korrekt, sondern vielmehr „widersinnig“³³ erscheint. Für einen Mord braucht es erstens in der Regel mindestens zwei Personen und, zweitens, sog. „niedere Beweggründe“ (wie Habgier o.ä.), drittens müsste ein Mord gegen den Willen des Getöteten geschehen, um *per definitionem* ein Mord zu sein. Hin und wieder ist in der Literatur auch von „Selbstvernichtung“ die Rede.³⁴ In einem älteren

²⁷ Mora: *Ungeheuer*, S. 649.

²⁸ Ebd., S. 668.

²⁹ Jean Améry: *Hand an sich legen. Diskurs über den Freitod*. Stuttgart 1976. Von Améry stammt auch die im Titel des Beitrags verwendete Formulierung des „Sich-selbst-Auslöschens“, vgl. ebd., S. 13.

³⁰ Vgl. Héctor Wittwer: „Selbsttötung“, in: *Enzyklopädie Philosophie*, Bd. 3, Hamburg 2010, S. 2433-2435; sowie ders.: „Selbsttötung“, in: Ralf Stoecker, Christian Neuhäuser und Marie-Luise Raters (Hrsg.): *Handbuch Angewandte Ethik*, Stuttgart 2011, S. 440-446.

³¹ Walter Pöldinger, Albin Eser und Adrian Holderegger: „Suizid“, in: *Lexikon der Bioethik*, Bd. 3, Gütersloh 1998, S. 490-499.

³² Hans Ebeling: „Selbstmord“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 9, Basel 1995, S. 493-499.

³³ Wittwer, „Selbsttötung“, S. 2433.

³⁴ Vgl. Héctor Wittwer: *Selbsttötung als philosophisches Problem. Über die Rationalität und Moralität des Suizids*, Paderborn 2003, S. 15-35.

Nachschlagewerk, in Mauthners *Wörterbuch der Philosophie* (1910/11), einem eigenwillig pamphlet-artigen und sich selbst als „sprachkritisch“ bezeichnenden Werk, ist „Selbstmord“ ebenso verzeichnet. Der Autor wendet jedoch im Laufe des Artikels ein, er ziehe „den neuen, nicht ganz einwandfrei gebildeten Ausdruck *Freitod*“ vor.³⁵ Mauthners Hinweis auf den von Jean Paul im 18. Jahrhundert gebrauchten Begriff „SelbERMord“ verwirft er ebenso mit folgendem Argument: „immer knüpft die Vorstellung an die des Verbrechens an“.³⁶

Der Begriff „Suizid“ lässt sich demgegenüber auf das Neu-Lateinische *sui* = „eigen, selbst“ und *caedere* = „fällen, niederhauen, erschlagen, töten“ zurückführen, so dass *sui caedere* in der Tat als wertneutralster Terminus erscheint. Wir möchten, wie im bisherigen Verlauf deutlich geworden sein sollte, von der Bezeichnung „Selbstmord“ ebenfalls Abstand nehmen, obwohl der Begriff in der Alltagssprache bekanntlich weiterhin vielerorts Verwendung findet. Gerade in Bezug auf die Romanhandlung ist eine *vorschnelle wertende Haltung*, die durch bestimmte Terminologien zum Ausdruck käme, unangebracht. Ob sich Flora „aus freien Stücken“, im Sinne einer aus philosophischer Reflexion gewonnenen und zu respektierenden Einsicht das Leben nimmt, oder aber sie als moralisch verfehlte Person gelten muss, deren Tat der Roman als „inakzeptablen Selbstmord“ vorführen will, kann weder als das Anliegen der modernen Literatur im Allgemeinen gelten noch als das des Romantextes im Besonderen.

Die Kulturgeschichte des Suizids und seiner moralischen Bewertung ist bekanntlich lang. Neben tragischen Figuren der griechischen Mythologie waren es vor allem große Denkerinnen und Denker, Künstlerinnen und Künstler, Schriftstellerinnen und Schriftsteller, die mit ihrem ‚freiwilligen‘ Ausscheiden aus dem Leben genauso für Empörung wie für spätere Stilisierung gesorgt haben. Philosophisch betrachtet, ist die tatsächliche Selbsttötung eines Menschen, aber auch deren literarische Repräsentation, wie in Moras Roman, deshalb von Interesse, weil es um existenzielle normative Fragen der Beendigung des eigenen Lebens geht. Folgt man Wittwer, so kann man in der philosophischen Betrachtungsweise auf Selbsttötungen die Rationalität und die Moralität von Suizidhandlungen unterscheiden, da beide Handlungsaspekte auf unterschiedliche Fragen eine Antwort zu geben versuchen. Erstere fragt danach, ob und unter welchen Umständen „es vernünftig sein könne, dem eigenen Leben ein Ende zu setzen“, letztere fragt hingegen, „ob die Selbsttötung moralisch erlaubt sei“.³⁷ Beide Fragen scheinen ineinander verschränkt zu sein und wurden in der philosophischen Tradition auch nicht unabhängig voneinander behandelt, sie meinen jedoch nicht dasselbe und zeigen, wie erwähnt, unterschiedliche *Handlungsaspekte* auf. Generell, und darauf weist Wittwer mehrfach hin, *ergänzt* die philosophische Perspektive auf das Phänomen Suizid die vorherrschenden wissenschaftlichen Blickrichtungen der Suizidologie, nämlich die medizinisch-psychologische sowie die soziologische Betrachtungsweise, durch ihre spezifische normative Fragerichtung und die dafür verwendeten begrifflich-argumentativen Methoden. An dieser Stelle soll hinzugefügt werden, dass die *literarische* Perspektive durch Gegenstand und Methode ebenfalls einen weiteren, erhellenden und von den empirischen Wissenschaften nicht zu leistenden Aspekt betont. Die medizinisch-

³⁵ Fritz Mauthner: „Selbstmord“, in: ders.: *Wörterbuch der Philosophie*, Zürich 1980 (¹1910/11), S. 410-411.

³⁶ Ebd., S. 411.

³⁷ Héctor Wittwer: „Die Eigenart der philosophischen Beschäftigung mit dem Suizid“, in: Ines Kappert, Benigna Gerisch und Georg Fiedler (Hrsg.): *Ein Denken, das zum Sterben führt: Selbsttötung – das Tabu und seine Brüche*, Göttingen 2004, S. 67-82, hier: S. 67.

psychologischen Hypothesen zur Erklärung suizidalen Verhaltens müssen sowohl im Vokabular der „Krankheitsthese“ bleiben als auch auf eine „Suizidprävention, -intervention und -postvention“ ausgerichtet sein.³⁸ Die soziologische Betrachtungsweise, in ihrer ersten systematischen Ausformung durch Durkheim geprägt,³⁹ nähert sich dem Problem mit statistischen Mitteln an. Dies tut sie ebenfalls als empirische Disziplin und gibt somit Aufschluss über Verteilung, Häufung und Entwicklungen von Suizidraten. Was an dieser Stelle deutlich werden soll, ist Folgendes: Sowohl die philosophische als auch die literarische Perspektive auf das Phänomen Suizid hinterfragen beispielhaft tatsächlich vorfindbare gesellschaftliche Umgangsweisen sowie die dahinterliegenden Wertvorstellungen und überprüfen die dafür vorgebrachten Argumente (Philosophie) bzw. liefern alternative Handlungsoptionen, die konträr zu gesellschaftlich etablierten Normierungen stehen können (fiktionale Literatur). Dies tun sie, ohne die Ergebnisse der empirischen Wissenschaften infrage zu stellen, sondern verweisen in kritischer Distanz auf die Multiperspektivität und Multidimensionalität des Sachverhaltes.⁴⁰

Die im Folgenden fokussierte, moralphilosophische Perspektive, die die Rationalität und Moralität der Selbsttötung diskutiert, stellt dabei die zentrale Frage: Darf man – im philosophisch-ethischen Sinne des Dürfens – sich selbst das Leben nehmen? Oder ist es moralisch verwerflich, wenn sich, wie hier, die Figur Flora Meier umbringt und damit Darius scheinbar rücksichtslos alleine und auf sich gestellt zurücklässt? Hätte es einen Unterschied gemacht, wenn Flora sich Darius vor ihrem Tod mitgeteilt hätte oder ist es gerade das ‚Heimliche‘, zunächst unentdeckte Fortgehen, das die Moralität der Handlung ausmacht? Diese Fragen können hier nicht in Gänze beantwortet werden, stattdessen, so die These, lohnt sich ein Blick in die Philosophiegeschichte, um die moralischen Implikationen des Suizids kurz zu skizzieren.⁴¹

Der erste, wenngleich brisanteste Fall des Suizids ist der des Sokrates – und daraus resultierend Platons Abneigung gegenüber suizidalen Handlungen. Dennoch ist gerade für die Antike ein vorbehaltloser Diskurs über die Frage nach der vorzeitigen Beendigung des eigenen Lebens ein wesentliches Kennzeichen. So führt auch Ebeling zur antiken philosophischen Tradition aus: „Die bei aller Unterschiedenheit der Schulen gemeinsame ungewöhnliche Freiheit des Denkens gegenüber der Freiheit zum Tode erreicht ihrerseits einen gesellschaftlichen Einfluß, der bis in die Gegenwart hinein ohne vergleichbares Beispiel bleibt.“⁴² In der weiteren Philosophiegeschichte sind es vor allem Augustinus, Thomas von Aquin und Kant, die sich aus ethischer bzw. aus theologisch-ethischer Sicht gegen eine moralische Akzeptanz des Suizids wenden.⁴³ Augustinus beruft sich vor allem auf das „Fünfte Gebot“, das er universal interpretiert als jegliches Tötungsverbot, sowohl gegen andere wie gegen sich selbst. Thomas bringt in die mittelalterlich-scholastische Debatte ein nicht weniger

³⁸ Vgl. Emile Durkheim: *Le suicide* (1897), dt.: *Der Selbstmord*. Frankfurt a.M. 1983.

³⁹ Vgl. ebd.

⁴⁰ Das tun die Einzelwissenschaften im Übrigen auch, beispielsweise wenn etwa innerhalb der Psychiatrie und Psychologie sich nicht gegenseitig ausschließende, sondern integrierbare Ergebnisse etwa aus Psychoanalyse, Individual- und Sozialpsychologie sowie Neurowissenschaften verbunden werden.

⁴¹ Für einen breiteren Überblick sowie eine konzise Diskussion verschiedenster Argumente vgl. Wittwer: *Selbsttötung als philosophisches Problem*.

⁴² Ebeling: „Selbstmord“, S. 494.

⁴³ Vgl. hierzu v.a. Dieter Birnbacher: „Suizid und Suizidprävention aus ethischer Sicht“, in: ders.: *Bioethik zwischen Natur und Interesse*, Frankfurt a.M. 2006, S. 195-221.

folgenreiches Argument ein: Er beruft sich auf die prinzipielle *Unverfügbarkeit* des eigenen Lebens. Es ist gerade dieser Begriff der Unverfügbarkeit, der bis in die Moderne von nachhaltigem Wert sein sollte. Das Leben, so Thomas, sei ein Geschenk Gottes.⁴⁴ Das scheint aber kaum plausibel, ebenso wenig wie Augustins Interpretation des fünften Gebotes. Birnbacher nennt gleich mehrere Einwände gegen Thomas' Argument: Erstens sei „[e]in Geschenk [...] dadurch definiert, dass es in das Eigentum des Beschenkten übergeht“ und damit in seiner Verfügungsgewalt steht.⁴⁵ Noch dazu müsste Thomas zweitens erklären, wie es sich bei ungewollten Geschenken verhält – niemand hat sich ausgesucht zu leben. Und drittens scheint es irrational und willkürlich, den Gott des Thomas als gütig anzusehen, weil man das Leben als Geschenk ansieht, nicht aber die anderen Handlungsmöglichkeiten, die jeder Mensch innehat.⁴⁶

Bei Kant hingegen wird die Selbsterhaltung zur moralischen Pflicht aus der Vernunft heraus. Kant unterscheidet Pflichten gegen andere und Pflichten gegen sich selbst.⁴⁷ Hierzu gehört auch das Suizidverbot. Kant versucht, diese Pflicht logisch zu begründen, da sich im Suizid die Natur „mit sich selbst in Widerspruch“ setzt.⁴⁸ Wie begründet Kant dies? Nach Kant setzt „der Wille“, sich umzubringen, das Leben bereits logisch voraus. Man muss folglich implizit wollen, dass man lebt, damit man sich umbringen kann. Zweitens verstoße die Maxime der Selbsttötung gegen die „Zweck-an-sich-Formel“ des Kategorischen Imperatives, „weil der Suizident sich selbst bzw. die Menschheit in seiner Person nur als Mittel gebrauchte“⁴⁹ und eben nicht als Zweck an sich selbst. Zum ersten Punkt ist zu sagen: Seine Freiheit zu gebrauchen, um seine Freiheit aufzuheben und zu zerstören, ist alles andere als logisch widersprüchlich.⁵⁰ Ebenso ist es ja gerade der Lebenswille, der bei Suizidenten vielfach nicht mehr vorliegt. Zum zweiten Punkt hat Birnbacher eingewandt, dass der Imperativ gegen „Ausbeutungsverhältnisse“ (jemand gebraucht jemand anderen bloß als Mittel zum Zweck) „zunächst nur für solche Fälle definiert [ist], in denen Ausbeuter und Ausgebeuteter verschieden sind“.⁵¹ Ob Kant es vermag, hinreichend gute Gründe für das Suizidverbot zu liefern, hängt u.a. davon ab, ob man die metaphysischen Prämissen, die seiner logisch-begrifflichen Argumentation zugrunde liegen, teilt und ob man dem Allgemeinheitsgrad seiner Aussagen zustimmt.

Eine der bekanntesten Positionen der Gegenwart ist, wie bereits angesprochen, die von Jean Améry. Amérys Hauptthesen bewegen sich um den Begriff der menschlichen Freiheit, deren höchste Ausdrucksform die Vernichtung des eigenen Lebens ist, die vollkommene Bestimmung über das eigene Schicksal, ohne jedoch, wie er selbst im Vorwort schreibt, eine „Apologie des Freitods“⁵² zu formulieren. Die sog. Suizidologie erkenne, dass sich durch das Sammeln von Daten, Statistiken über Personen, Alter, Umstände, Häufigkeiten usw. eine

⁴⁴ Thomas v. Aquin: *Summa theologica*, II-II, q. 64, art. 5, in: *Die deutsche Thomas-Ausgabe*, lat./dt., Bd. 18., hrsg. v. d. Albertus-Magnus-Akademie Walberberg, Salzburg/Heidelberg 1953. Vgl. Birnbacher: „Suizid und Suizidprävention“, S. 197.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Vgl. ebd.

⁴⁷ Immanuel Kant: „Grundlegung zur Metaphysik der Sitten (1785)“, in: *Kants Werke. Akademie-Ausgabe*, Bd. IV, Berlin 1903, S. 385-463.

⁴⁸ Ebd., S. 422.

⁴⁹ Wittwer: „Selbsttötung“, S. 2434.

⁵⁰ Birnbacher: „Suizid und Suizidprävention“, S. 202.

⁵¹ Ebd., S. 203-203.

⁵² Améry: *Hand an sich legen*, S. 11.

Annäherung an die Gründe und Ursachen geradezu verbietet. Hierdurch bewege man sich vielmehr immer weiter weg vom Suizidenten und seinen persönlichen Umständen.

Gerade dieser letzte Punkt führt zurück zu Moras Roman und zur Figur des Darius. Denn die Moralität einer Handlung bemisst sich immer an den Gründen, die dafür gegeben werden. In der Regel lässt sich auf eine rechtfertigbare Handlung hin fragen: „Warum hast du das getan?“ Im speziellen Fall des Suizids kann Darius diese Frage nicht mehr direkt an Flora stellen, was die Besonderheit hieran darstellt. Dass ein aus letzter menschlicher Freiheit begangener Suizid ein Tabu sein soll, weil er in jedem Fall moralisch verwerflich sei, lässt sich durch eine kritische Prüfung der Argumente (viel intensiver, als dies hier angedeutet wurde) nicht aufrechterhalten. Wittwer macht in diesem Zusammenhang auf ein grundsätzliches Problem philosophischer Reflexion über Selbsttötung aufmerksam: Erstens besteht innerhalb der empirischen Suizidologie weitgehend Einigkeit darüber, dass es nicht „den“ Suizid gibt, sondern vielmehr verschiedene *Typen*.⁵³ Zweitens habe die Philosophie in ihrer langen Tradition diese Differenzierung wenig bis kaum beachtet. So konstatiert er: „In jedem Fall gibt die Vielfalt möglicher Selbsttötungen einen guten Grund dafür ab, allen generellen Thesen über den Suizid mit Misstrauen zu begegnen, insbesondere dann, wenn allen Suizidenten ein und dasselbe Motiv unterstellt wird.“⁵⁴ Diese Einsicht lässt sich nutzbar machen, wenn man sie nicht nur auf die Romanfigur Flora, sondern auch auf die Aufforderung an den Rezipienten bezieht, *sich selbst ein begründetes Urteil zu bilden*.

Das Reden und Schreiben über den Suizid nagt an einem Tabu, weil es eben doch – entgegen der These von Améry – darum bemüht ist, etwas einsichtig und nachvollziehbar machen zu können. Nicht zuletzt geht es um die mögliche Vielfalt der Gründe. Aus ethischer Sicht bleibt zu fragen, ob der Roman Flora Meier als moralisch verwerflich handelnde Person darstellt. Das tut er genau dann nicht, wenn sich der Leser, so wie Darius, auf den Nachvollzug einstellen kann – auch wenn hier natürlich(e) Grenzen bestehen. Auch Moras Text repräsentiert sicherlich keine Apologie des Suizids, dafür ist die Aporie am Ende zu deutlich, denn eine Suizidprävention wird nicht als Option generiert.

Schluss

Am Ende des Romans erkennt Darius, dem mit Floras Suizid temporär ebenso der Lebensgrund abhandengekommen ist, dass die Gründe für ihre Selbsttötung nicht in seiner Person und einem etwaigen Fehlverhalten zu suchen sind. Darius kann weiterleben, da er verstanden hat, dass es für Flora eine, wenn auch für ihn schmerzhaft Logik des Handelns gab. Darius kann diese Logik akzeptieren und hieraus eine Erkenntnis über sich selbst gewinnen. Die Erkenntnis, dass er anscheinend nicht zu jener tief grübelnden Sorte Mensch gehört. Zuletzt gibt er das zu, da er ein offenbar leichteres Leben führt: „Dass ich im Paradies leben durfte, soviel, immerhin, habe ich begriffen. Und auch, dass der Weg zurück für mich immer kurz sein wird, kürzer als für viele, womöglich Hervorragendere.“⁵⁵ Im versuchten Verstehbar- und Nachvollziehbarmachen des Suizids liegt der eigentliche Tabubruch dieses Romans. An der Figur des Darius wird vorgeführt, dass es durch kritische Selbstreflexion und die Bereitschaft, eine fremde Perspektive einzunehmen, die Möglichkeit gibt, der „Logik“

⁵³ Wittwer: „Die Eigenart“, S. 74.

⁵⁴ Ebd., S. 75.

⁵⁵ Mora: *Ungeheuer*, S. 681.

eines Suizids näher zu kommen. Es sollte hiermit gezeigt werden, dass das Fragen *nach* und Offenbaren *von* Gründen als Gemeinsamkeit philosophischer und literarischer Perspektiven auf Suizidhandlungen aufgefasst werden kann.

LITERATURVERZEICHNIS

- Améry, Jean: *Hand an sich legen: Diskurs über den Freitod*, Stuttgart 1976.
- Barthes, Roland: *Am Nullpunkt der Literatur*, Frankfurt a.M. 1982.
- Birnbacher, Dieter: „Suizid und Suizidprävention aus ethischer Sicht“, in: ders.: *Bioethik zwischen Natur und Interesse*, Frankfurt a.M. 2006, S. 195-221.
- Bondolfi, Alberto: „Ethische Wertungen des Suizids im Laufe der Geschichte: Übertretung des Tötungsverbots, Pathologie ...?“, in: Hans-Balz Peter und Pascal Mösl (Hrsg.): *Suizid ...? Aus dem Schatten eines Tabus*, Zürich 2003, S. 37-48.
- Durkheim, Émile: *Der Selbstmord*, Frankfurt a.M. 1983.
- Ebeling, Hans: „Selbstmord“, in: Joachim Ritter (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Band 9, Basel 1995, S. 493-499.
- Emrich, Hinderk M.: „Sinn lässt sich nicht herbeireden“, in: *Hannoversche Allgemeine* (29.10.2011), <http://www.haz.de/Nachrichten/Kultur/Uebersicht/Emrich-Sinn-laesst-sich-nicht-herbeireden>.
- Emrich, Hinderk M.: „Der Sinn der Depression“, Online: <http://www.wahrendorff.de/termine/emrich-vortrag19112008.pdf>. Wieder abgedruckt in: *Psychopraxis* 12.3 (2009), S. 17-23.
- Jurgensen, Manfred: *Das fiktionale Ich: Untersuchungen zum Tagebuch*, Bern 1979.
- Kant, Immanuel: „Grundlegung zur Metaphysik der Sitten“, in: *Kants Werke: Akademie-Ausgabe*, Band IV, Berlin 1903, S. 385-463.
- Leuzinger-Bohleber, Marianne, Stephan Hau und Heinrich Deserno (Hrsg.): *Depression – Pluralismus in Praxis und Forschung*, Göttingen 2005.
- Mauthner, Fritz: „Selbstmord“, in: ders. (Hrsg.): *Wörterbuch der Philosophie*, Zürich 1980 (¹1910/1911), S. 410-411.
- Mora, Terézia: *Das Ungeheuer*, München 2013.
- Mora, Terézia: *Der einzige Mann auf dem Kontinent*, München 2011.
- Öhlschläger, Claudia: „Narration und Ethik. Vorbemerkung“, in: dies. (Hrsg.): *Narration und Ethik*, München 2009, S. 9-24.
- Pöldinger, Walter, Albin Eser und Adrian Holderegger: „Suizid“, in: Wilhelm Korff (Hrsg.): *Lexikon der Bioethik*, Band 3, Gütersloh 1998, S. 490-499.
- Sillem, Peter (Hrsg.): *Melancholie oder Vom Glück, unglücklich zu sein*, München 1997.
- Solomon, Andrew: *Saturns Schatten. Die dunklen Welten der Depression*, Frankfurt a.M. 2001.
- Thomas v. Aquin: *Summa theologica*, in: *Die deutsche Thomas-Ausgabe*, Bd. 18. Lat./dt., hrsg. v. d. Albertus-Magnus-Akademie Walberberg, Salzburg/Heidelberg 1953.

- Wittwer, Héctor: „Die Eigenart der philosophischen Beschäftigung mit dem Suizid“, in: Ines Kappert, Benigna Gerisch und Georg Fiedler (Hrsg.): *Ein Denken, das zum Sterben führt: Selbsttötung – das Tabu und seine Brüche*, Göttingen 2004, S. 67-82.
- Wittwer, Héctor: „Selbsttötung“, in: Hans Jörg Sandkühler (Hrsg.): *Enzyklopädie Philosophie*, Band 3, Hamburg 2010, S. 2433-2435.
- Wittwer, Héctor: „Selbsttötung“, in: Ralf Stoecker, Christian Neuhäuser und Marie-Luise Raters (Hrsg.): *Handbuch Angewandte Ethik*, Stuttgart 2011, S. 440-446.
- Wittwer, Héctor: *Selbsttötung als philosophisches Problem: Über die Rationalität und Moralität des Suizids*, Paderborn 2003.

DENNIS BOCK (Hamburg)

„Denn es geht hier nicht um Mögen oder Nichtmögen. Die Muselmänner stören ihn, das ist es“¹ – Erzählungen über Muselmänner in der Literatur über die Shoah

Über die Muselmänner zu schreiben heißt eigentlich, über die entscheidende Gruppe der KZ-Häftlinge zu schreiben, über all jene, die das typische Schicksal des Menschen im Konzentrationslager teilen.

Adolf Gawalewicz²

Vorbemerkungen³

Mit Blick auf die Wortgeschichte ist festzustellen, dass *Katastrophe* ein „begrifflicher Spätzünder“ ist – „erst im letzten Jahrhundertdrittel erfuhr der Topos die rasante Karriere“, welche ihn „zu einer ubiquitären Krisenkatégorie [machte], die sich allmählich von einem Ereignis- in einen Prozeß- und schließlich in einen Zustandsbegriff wandelte“.⁴ Begreift man die Nachgeschichte der Shoah als ein Konvolut postkatastrophischer Narrative, verdichten sich in dieser Sammlung Geschichten um Ereignisse, Prozesse und Zustände. Infolgedessen hat der Katastrophenbegriff als ‚weiche‘ Kategorie durchaus seine metaphorische Relevanz. „Inwiefern Forschungswege und Disziplinen einen relativ stabilen semantischen Kern von Katastrophe etablieren können, bleibt abzuwarten“,⁵ resümieren Briese/Günther jedoch in ihrer Begriffsgeschichte.

Dass sich der Katastrophenbegriff in einem Feld verwandter Konzepte und Metaphern befindet, macht u.a. das 2014 erschienene Themenheft *Katastrophen, Krisen, Störungen* deutlich. Während sich *Katastrophe* und *Krise* semantisch und analytisch unmittelbar nahestehen, bleibt *Störung* „als analytischer Begriff bislang meist auf Irritation und Fehlentwicklungen im Kontext technischer Systeme beschränkt“.⁶ In ihrer Anwendung als Analysekategorie auf literarische Texte ist Störung allerdings

nicht mehr bloß als eine heterogene Unterbrechung im gelingenden Prozessieren unserer technischen, symbolischen und sozialen Systeme und Apparaturen zu begreifen. Vielmehr eröffnet

¹ Jorge Semprún: *Der Tote mit meinem Namen*, Frankfurt a.M. 2002 (¹2001), S. 31.

² Zit. nach: Stanisław Kłodziński und Zdzisław Ryn: „An der Grenze zwischen Leben und Tod. Eine Studie über die Erscheinung des ‚Muselmanns‘ im Konzentrationslager“, in: *Die Auschwitz-Hefte. Texte d. poln. Zeitschr. ‚Przegląd Lekarski‘ über histor., psych. und med. Aspekte d. Lebens u. Sterbens in Auschwitz*, (1987), H. 1, S. 89-154.

³ Die Ursprungsfassung dieses Aufsatzes ist in polnischer Sprache erschienen. Die vorliegende Version entspricht mit Ausnahme einiger editorischer Änderungen der publizierten Ausführung. Wir danken den Herausgeberinnen und dem Verlag für die freundliche Genehmigung zur Veröffentlichung der deutschen Fassung. Vgl. Dennis Bock: „Nie chodzi o to, czy nienawidzi czy nie. Muzułmanie mu p r z e s z k a d z a l i – kategoria z a k ł ó c e n i a w narracjach o muzułmanie w literaturze Szoa“, in: Anna Artwińska, Przemysław Czapliński, Alina Molisak und Anja Tippner (Hrsg.): *Po Zagładzie. Narracje postkatastroficzne w literaturze polskiej (Poznańskie Studia Polonistyczne, Seria Literacka)*, 25 (2015), S. 137-163.

⁴ Olaf Briese und Timo Günther: „Katastrophe. Terminologische Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft“, in: *Archiv für Begriffsgeschichte*, 51 (2009), S. 155-195, hier: S. 188.

⁵ Ebd., S. 189.

⁶ Stephan Habscheidt und Lars Koch: „Katastrophen, Krisen, Störungen. Einleitung“, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 173 (2014), S. 5-12, hier: S. 9.

sie qua ihrer Fähigkeit zur Irritation genau jene Spielräume, in denen sich Weltbezüge erneuern und gesellschaftliche Selbstbeschreibungen kritisieren und reformulieren lassen.⁷

Das trifft, wie zu zeigen sein wird, im Besonderen auch auf die literarische Repräsentation der Shoah zu.

Das Korpus literarischer Zeugnisse über die Shoah ist nahezu unüberschaubar groß. Ein kleiner Teil dieser Literatur hat sich als Kanon etabliert und prägt eine Vielzahl weiterer Erzählungen sowie den auf sie Bezug nehmenden wissenschaftlichen Diskurs bis in die Gegenwart. Abweichende Erzählungen können in diesem Zusammenhang ein Störpotential entwickeln, weil sie die leserseitigen Erwartungen an literarische Strukturen und Motive offenlegen und kulturelle Verarbeitungsroutinen problematisieren.⁸ Die Analyse von Shoah-Erzählungen zeigt, dass wir es zwar jeweils mit individuellen Ausformungen, durchaus aber mit dominierenden, in Teilen hegemonialen Erzählstrukturen und literarischen Motiven zu tun haben. Das trifft in besonderer Weise auch auf die Repräsentation des sogenannten ‚Muselmanns‘ zu. Gerade weil die Darstellung dieser Figur einem noch näher zu bestimmenden Muster folgt, stören alternative Schilderungen die Präsuppositionen⁹ des Lesers im Zuge seines Rezeptionsprozesses und weisen auf Verallgemeinerungen seiner Darstellung hin. Als Analysekategorie ist der Begriff ‚Störung‘ mithin in der Lage, verdeckte und nivellierte Erzählungen über Muselmänner offenzulegen.

Der vorliegende Beitrag postuliert ferner, dass es sich bei der etablierten Muselmann-Erzählung nicht bloß um einen Bestandteil der Shoah-Literatur¹⁰ handelt, sondern um eine eigenständige und äußerst komplexe Erzählung innerhalb dieser Literatur, die zugleich weitgehend marginalisiert ist. Ziel des Aufsatzes ist es, zunächst eine Art Prototypenerzählung über Muselmänner zu skizzieren. Zu diesem Zweck werden Motive dieser Erzählungen rekonstruiert und vergleichend analysiert. Daran anknüpfend stehen Texte im Fokus, die eine Art ‚Gegenerzählung‘ konstituieren, mindestens aber aufgrund ihrer Darstellung von Muselmännern gängige Narrative sowie davon abgeleitet, leserseitige Erwartungen und Forschungswissen irritieren und infrage stellen.

Mit den Begriffen KZ-Literatur,¹¹ Lagerliteratur,¹² Memoiren-Literatur,¹³ und Holocaust-Literatur¹⁴ – um hier nur einige zu nennen – existiert eine bemerkenswerte Reihe von Konzepten, welche die Erzählungen über die Shoah zu kategorisieren sucht.¹⁵ Eine umfassende und systematisierende Studie zu literarischen Shoah-Repräsentationen ist nach wie vor

⁷ Ebd.

⁸ Vgl. Lars Koch und Tobias Nanz: „Ästhetische Experimente. Zur Ereignishaftigkeit und Funktion von Störungen in den Künsten“, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 173 (2014), S. 94-115, hier: S. 97.

⁹ Konrad Ehlich und Jochen Rehbein: „Erwarten“, in: Dieter Wunderlich (Hrsg.): *Linguistische Pragmatik*, Wiesbaden 1972, S. 99-114.

¹⁰ Der Terminus ist hier und im weiteren Dokument heuristisch übernommen.

¹¹ Helmut Peitsch: „Deutschlands Gedächtnis an seine dunkelste Zeit.“ *Zur Funktion der Autobiographik in den Westzonen Deutschlands und den Westsektoren von Berlin 1945-1949*, Berlin 1990, S. 134-151.

¹² Thomas Taterka: *Dante Deutsch. Studien zur Lagerliteratur*, Berlin 1999.

¹³ Jan Philipp Reemtsma: „Die Memoiren Überlebender. Eine Literaturgattung des 20. Jahrhunderts“, in: *Mittelweg* 36, 6 (1997), H. 4, S. 20-39.

¹⁴ Alvin Rosenfeld: *A Double Dying. Reflections On Holocaust Literature*, Bloomington, Ind. 1980.

¹⁵ Tatsächlich scheint sich die Forschung in diesem Zusammenhang in einem sprachphilosophischen und erkenntnistheoretischen Diskurs über potentielle Gattungsbezeichnungen zu verlieren. Zielführend wäre es, einen Begriff heuristisch zu übernehmen und sich dem Signifikat zu widmen.

ein Forschungsdesideratum. Ein Grund dafür lässt sich mit Werner Wolf darin suchen, dass die ihnen zugrunde liegenden Narrative zunächst einem „kognitiven Schema von relativer Konstanz und lebensweltlicher Erfahrung“¹⁶ entsprechen, und nicht etwa auf einer monomedial literarisch ausgerichteten Gattungstheorie beruhen. Das macht eine analytische und terminologische Kategorisierung ungleich schwerer. Dennoch, so Wolf, existieren qualitative, inhaltliche und verbindende Faktoren einer Erzählung, die zugleich die Konstituenten eines Narrativs bilden.¹⁷ Die Forschung hat einige wiederholt auftretende Faktoren in der Shoah-Literatur erkannt und rekonstruiert. In diesem Zusammenhang wurden bestimmte Erzählmuster freigelegt¹⁸ und Motive benannt. Hierzu zählen beispielsweise Handlungen entlang von „Stationen“,¹⁹ d.h. Orten des NS-Zwangslagersystems²⁰ sowie szenische Beschreibungen aus dem *l'univers concentrationnaire* (Ankunft im Lager, Selektion, Initiationsprozess). In diesem Kontext hat die Ankunftsszene an der ‚Rampe‘ in Auschwitz-Birkenau beispielsweise „beinahe archetypischen Charakter gewonnen“. ²¹ Abhängig davon, auf welchen Zeitraum, welchen Ort und welche Situation die Texte Bezug nehmen, findet sich darüber hinaus ein relativ konstant bleibendes Ensemble von Figuren. Neben SS-Männern und KZ-Aufseherinnen treten Protagonisten der Häftlingsgesellschaften²² auf, überproportional häufig beispielsweise Kapos, Stubenälteste und Blockälteste, d.h. Funktionshäftlinge bzw. ‚privilegierte‘ Häftlinge. Auch der Muselmann zählt zu der Gruppe häufig genannter Figuren. Seine Darstellung beschränkt sich üblicherweise jedoch auf wenige Zeilen. Darüber hinaus handelt es sich beim Muselmann nicht um eine als agierend beschriebene Figur, sondern besonders häufig um einen scheinbar passiven, reagierenden, stummen und lästigen Bestandteil der Häftlingsgesellschaften.

Ich gehe davon aus, dass im Rezeptionsprozess ein Wissen angeeignet wird. Und zwar einerseits ein allgemeines Wissen über die Geschichte des NS und die Geschichte der Shoah, und zum anderen ein strukturiertes Wissen über die literarischen Formen und Muster, genauer: ein implizit mitlaufendes Wissen über Erzählmuster, Themen, Figuren und Handlungsverläufe. Im Zuge dieser Wissensbildung können leserseitige Erwartungen entstehen, die beim wiederholten Lesen involviert sind.²³ Unbewusst erwarten wir beispielsweise das Versmaß in einem Gedicht, die überraschende Wende im klassischen Drama oder

¹⁶ Werner Wolf: „Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik. Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie“, in: Ansgar Nünning und Vera Nünning (Hrsg.): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, Trier 2002, S. 23-104, hier: S. 37.

¹⁷ Wolf: „Das Problem der Narrativität“, S. 44ff. Wolf spricht hier von „Narremen“.

¹⁸ Vgl. z.B. Peitsch: „Deutschlands Gedächtnis an seine dunkelste Zeit“, S. 134-151; Michael Pollak: *Die Grenze des Sagbaren. Lebensgeschichten von KZ-Überlebenden als Augenzeugenberichte und als Identitätsarbeit*, Frankfurt a.M. und New York 1980.

¹⁹ Vgl. Ruht Klüger: *weiter leben. Eine Jugend*, München 1997 (¹1992), S. 79.

²⁰ Vgl. Wolfgang Benz, Barbara Distel und Angelika Königseder (Hrsg.): *Nationalsozialistische Zwangslager. Strukturen und Regionen – Täter und Opfer*, Dachau und Berlin 2011.

²¹ Andrea Reiter: „Authentischer Bericht oder Roman? Einige Überlegungen zur Typologie von Holocaust-Texten“, in: Anne Betten und Konstanze Fliedl (Hrsg.): *Judentum und Antisemitismus. Studien zur Literatur und Germanistik in Österreich*, Berlin 2003, S. 120-131, hier: S. 124.

²² Maja Suderland: *Ein Extremfall des Sozialen. Die Häftlingsgesellschaft in den nationalsozialistischen Konzentrationslagern*, Frankfurt a.M. 2009.

²³ Vgl. zu rezeptionsseitigen Wissensformen und Erwartungshaltungen sowie zum Konzept der literarischen Störung: Dennis Bock: „„Erinnerung ist keine gemütliche, badewasserlaue Annehmlichkeit.“ Ruth Klügers Kritik an KZ-Gedenkstätten und -Museen“, in: Imke Hansen, Enrico Heitzer und Katarzyna Nowak (Hrsg.): *Ereignis & Gedächtnis. Neue Perspektiven auf die Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager*, Berlin 2014, S. 176-216.

die Katastrophe bei Kleist. Motive – verstanden als wiederkehrende Ereignisse in literarischen Texten – sind „mental präfiguriert“, ²⁴ d.h. sie können durch textuelle Informationen beim Leser aktiviert werden. Thomas Anz weist darauf hin, dass bestimmte Stoffe in der Literatur mit Motiven verknüpft sein können, etwa der Faust-Stoff mit dem Motiv des Teufelpakts. ²⁵ So lässt sich in Analogie zu dieser Verknüpfung extrapolieren, dass der Auschwitz-Stoff z.B. mit dem Motiv der Deportation oder dem Motiv der Selektion verknüpft ist. Ich gehe schließlich davon aus, dass eine Muselmann-Erzählung innerhalb der Shoah-Literatur existiert. Auch diese Erzählung ist mit spezifischen Motiven verknüpft, über die sich der Leser im Zuge der Rezeption ein Wissen aneignet. Der folgende Abschnitt sucht die Erzählung und ihre Motive anhand ausgesuchter Textbeispiele zu rekonstruieren, beginnend mit einem der einflussreichsten Texte des Genres.

Zur Genese eines dominierenden Narrativs über den Muselmann: Primo Levis *Ist das ein Mensch?*

Zdzisław Ryns und Stanisław Kłodzińskis systematischer Studie über Muselmänner liegen Berichte von ehemaligen Auschwitz-Häftlingen zugrunde. ²⁶ Sie fassen zusammen, dass aus diesen Berichten „zweifelsfrei hervorgeht, daß der Muselmann im Lager keine herausragende Erscheinung, sondern ganz im Gegenteil eine alltägliche Erscheinung war“. ²⁷ Dieser Befund ist Ausgangspunkt der nachstehenden Überlegungen, weist er doch auf einen zentralen und erklärungsbedürftigen Widerspruch hin: Obgleich der Muselmann omnipräsenter Bestandteil der Häftlingsgesellschaften war, ²⁸ ist er literarisch vergleichsweise marginal repräsentiert. Erich Maria Remarques Text *Der Funke Leben* ²⁹ stellt eine Ausnahme dar. Dementsprechend lautet auch Hubert Orłowskis These, dass die „Lagerwelt“, die Remarque in *Der Funke Leben* schafft, sich entscheidend von denen anderer Autoren unterscheide. Remarque sei es gelungen, wesentliche Elemente des „Stacheldrahtuniversums“ zu rekonstruieren, „vor allem aber das ‚Muselmanntum‘“. ³⁰ Eine entscheidende Frage müsste also lauten: Inwiefern unterscheiden sich die in den Texten geschaffenen ‚Lagerwelten‘ im Kontext der Muselmann-Repräsentation voneinander? Im Folgenden wird der Versuch unternommen, einige meiner diesbezüglichen Beobachtungen zu systematisieren.

Primo Levis Erfahrungsbericht *Ist das ein Mensch?* hat die Erzählung über den Muselmann entscheidend geprägt. ³¹ Seine Schilderungen des äußeren Erscheinungsbildes, der mentalen Konstitution sowie der sozialen Situation dieser Menschen sind wiederkehrend in der Literatur aufgegriffen und, so darf gefolgert werden, infolgedessen zu einem Archetyp des

²⁴ Thomas Anz (Hrsg.): *Handbuch Literaturwissenschaft. Gegenstände und Grundbegriffe*, Bd. 1, Stuttgart 2007, S. 127.

²⁵ Ebd., S. 130.

²⁶ Vgl. Ryn/ Kłodziński: „An der Grenze zwischen Leben und Tod“.

²⁷ Ebd., S. 104.

²⁸ Für eine sozialgeschichtliche Betrachtung des Muselmanns sowie einen Versuch zur systematischen Aufarbeitung des Forschungsstandes, siehe: Michael Becker und Dennis Bock: „Muselmänner und Häftlingsgesellschaften. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager“, in: *Archiv für Sozialgeschichte*, 55 (2016), S. 133-175.

²⁹ Erich Maria Remarque: *Der Funke Leben*, Köln 2002 (¹1952).

³⁰ Hubert Orłowski: „Stacheldrahtuniversum und Literatur. Zu Remarque und anderen“, in: ders.: *Literatur und Herrschaft – Herrschaft und Literatur. Zur österreichischen und deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, S. 281-304, hier: S. 287.

³¹ Primo Levi: *Ist das ein Mensch?*, München 1992 (¹1947).

Genres geworden. In seinem Text ist erstmalig von einem Muselmann die Rede, als Levi sich an seinen ehemaligen Mitgefangenen „Null Achtzehn“ erinnert. Dort heißt es:

Nur so heißt er: Null Achtzehn, die letzten drei Ziffern seiner Nummer; als sei sich ein jeder bewußt geworden, daß nur ein Mensch es verdient, einen Namen zu haben und daß Null Achtzehn kein Mensch mehr ist. Ich glaube, er selber hat seinen Namen vergessen, denn so benimmt er sich. Seine Sprache und sein Blick erwecken den Eindruck, als sei sein Inneres leer, als bestehe er nur noch aus einer Hülle, wie die Reste mancher Insekten, die man, mit einem Faden an einem Stein hängend, an den Ufern der Teiche findet, und der Wind hat sein Spiel mit ihnen.³²

Dass „Null Achtzehn“ in der Darstellung Levis kein Mensch mehr ist, gleichwohl er noch lebt, ist in der Übertragung auf Muselmann-Erzählungen innerhalb der Shoah-Literatur als Leitmotiv zu bezeichnen. Die Rede von Nichtmenschen, „wankenden Leichnamen“,³³ „wandelnden Toten“,³⁴ „walking skeletons“³⁵ oder „lebenden Toten“³⁶ ist überproportional häufig Teil der Darstellungen. Des Weiteren ist der scheinbar unausweichliche Tod Teil dieses Leitmotivs. Wer in den ‚Zustand‘ des Muselmanns geriet, „verflüchtigte sich bald mit dem Krematoriumsrauch und war nicht mehr aufzufinden“,³⁷ „die letzte Phase des Muselmanentums dauerte immer sehr kurz, und sie endete immer mit dem Tod“.³⁸ Auch Ryn/Kłodziński fassen zusammen, dass der Muselmann „das Endprodukt des Lagers [war] – man brauchte sich nicht weiter um ihn zu kümmern, man konnte ihn seinem Schicksal überlassen, denn dieses Schicksal war eindeutig festgelegt: Es war der Tod“.³⁹ Das äußere Erscheinungsbild – insbesondere tiefliegende, teils funkelnde, teils matte Augen und ein leerer Blick der Muselmänner – ist darüber hinaus, ähnlich wie bei Levi, ein wiederkehrendes Motiv. „Aber es waren ihre Gesichter, die mir das Blut in den Adern gefrieren ließen, ihre Totenschädel, ihre Augen, die leer und blicklos waren“,⁴⁰ schreibt Vrba. „Er hörte hinter sich das weiche Schlurfen der Häftlinge, die zur Latrine wankten, und er brauchte sich nicht umzublicken, um ihre toten Augen zu sehen. [...] Der Lagerwitz nannte sie Muselmänner“,⁴¹ berichtet der Erzähler in *Der Funke Leben*. Der Auschwitz-Überlebende Alfred Skrabania erinnert sich:

Die Augen waren verschieden. Bei den einen waren sie unruhig, wie erschrocken, auch finster, trübe, als sähen sie nichts; andere glänzten, in ihnen funkelte irgendeine Hoffnung. Ich habe auch Augen gesehen, die ich wohl nie vergessen werde. [...] Und diese Augen. Große, aufgerissene, funkelnde Augen. Ich hatte den Eindruck, das Leben, das aus ihm zu entweichen drohte, hätte sich gerade in diesen Augen versteckt, es klammerte sich dort an den sterbenden Körper und vergrößerte diese Augen auf eine unnatürliche Weise.⁴²

³² Ebd., S. 47.

³³ Jean Améry: *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten*, Stuttgart 2012 (1977), S. 31.

³⁴ Rudolf Vrba: *Ich kann nicht vergeben. Meine Flucht aus Auschwitz*, Frankfurt a.M. 2010 (1964), S. 170.

³⁵ Olga Lengyel: *Five Chimneys. A Woman Survivor's True Story of Auschwitz*, Chicago 1995 (1947), S. 55.

³⁶ Semprún: *Der Tote mit meinem Namen*, S. 39.

³⁷ Mieczysława Chylińska, zit. nach: Ryn/ Kłodziński: „An der Grenze zwischen Leben und Tod“, S. 103.

³⁸ Stanisław Sterkowicz, zit. nach: Ryn/ Kłodziński: „An der Grenze zwischen Leben und Tod“, S. 93.

³⁹ Ebd., S. 150.

⁴⁰ Vrba: *Ich kann nicht vergeben*, S. 172.

⁴¹ Remarque: *Der Funke Leben*, S. 65.

⁴² Alfred Skrabania, zit. nach: Ryn/ Kłodziński: „An der Grenze zwischen Leben und Tod“, S. 112. Eine längere und wichtige Textstelle zu den Augen findet sich außerdem bei: Semprún: *Der Tote mit meinem Namen*, S. 138-139.

Das Kapitel „Die Verlorenen und die Geretteten“ beinhaltet schließlich wohl die beiden wichtigsten Textstellen zum Muselmann in Levis literarischen Erinnerungen. Dort heißt es zunächst:

An die Muselmänner hingegen, die Menschen in Auflösung, verlohnt sich nicht, ein Wort zu richten, weiß man doch schon im voraus, daß sie lamentieren würden und aufzählen, was sie daheim zu essen pflegten. Ebenso unnütz ist es, sich mit ihnen anzufreunden, denn sie haben keine illustren Bekanntschaften im Lager, sie essen keine Extrarationen, sie arbeiten nicht in vorteilhaften Kommandos, und sie sind nicht fähig, heimlich zu organisieren. Und vor allem weiß man, daß sie nur vorübergehend hier sind und daß in ein paar Wochen nichts weiter von ihnen übrig sein wird als eine Handvoll Asche in einem benachbarten Acker und eine durchgestrichene Nummer in einer Kartei. Mögen sie auch eingereiht sein in die zahllose Menge von ihresgleichen, die sie rastlos mit sich zieht, sie leiden doch und schleppen sich dahin in grauer, innerer Einsamkeit; und sterben oder verschwinden in Einsamkeit, ohne eine Spur von Erinnerung zu hinterlassen.⁴³

Die Textstelle macht deutlich, dass Muselmänner der untersten Schicht der Lagerhierarchie angehörten. Fehlende Privilegien sowie ihr körperlicher und mentaler Zustand ließen Muselmänner in den Augen der übrigen Häftlinge zu einer „Handvoll Asche“ werden, man mied sie. Hinzu kommt, dass die Erscheinung der Muselmänner den Mithäftlingen vor Augen führte, welches Schicksal mit allergrößter Wahrscheinlichkeit auch sie erwartete. „Der Muselmannzustand war der Schrecken der Häftlinge, weil keiner wußte, wann ihn selbst das Schicksal eines Muselmannes treffen würde, eines sicheren Kandidaten der Gaskammer oder einer anderen Todesart“.⁴⁴ Levi und zahlreiche andere Autoren beschreiben daher einen Prozess sozialer Distanzierung und Isolation. Dieser Prozess ließe sich als Verdrängungsstrategie deuten, die das scheinbar Unvermeidbare, d.h. ein qualvolles Sterben aufgrund von Unterernährung, Erschöpfung und mentaler Destruktion, auszublenden suchte.

Bei Levi heißt es dann weiter:

Ihr Leben ist kurz, doch ihre Zahl ist unendlich. Sie, die Muselmänner, die Verlorenen, sind der Nerv des Lagers: sie, die anonyme, die stets erneuerte und immer identische Masse schweigend marschierender und sich abschuftender Nichtmenschen, in denen der göttliche Funke erloschen ist, und die schon zu ausgehöhlt sind, um wirklich zu leiden. Man zögert, sie als Lebende zu bezeichnen; man zögert, ihren Tod, vor dem sie nicht erschrecken, als Tod zu bezeichnen, weil sie zu müde sind ihn zu fassen. Sie bevölkern meine Erinnerung mit ihrer Gegenwart ohne Antlitz; und könnte ich in einem einzigen Bild das ganze Leid unserer Zeit einschließen, würde ich dieses nehmen, das mir vertraut ist: Ein verhärterter Mann mit gebeugter Stirn und gekrümmten Schultern, vor dessen Gesicht und Augen man nicht die Spur eines Gedankens zu lesen vermag.⁴⁵

Wichtig ist, dass Levi den Muselmann im vorangegangenen Zitat als „Nerv des Lagers“ bezeichnet. Er ordnet ihm in seinen Gedanken damit keine nachrangige, sondern eine zentrale Rolle zu. Der Muselmann ist, so lässt sich die Metapher übersetzen, diejenige Erscheinung, von der Levi die Semantik der Lager ableitet, in ihm verdichten sich gleichsam Erfahrungen der Lager zu einem Bild oder Symbol von qualvollem Leid.

⁴³ Levi: *Ist das ein Mensch?*, S. 106.

⁴⁴ Vilo Jurkovic, zit. nach: Hermann Langbein: *Menschen in Auschwitz*, Wien und München 1995 (¹1972), S. 157.

⁴⁵ Levi: *Ist das ein Mensch?*, S. 108.

Während Levi Muselmännern verhältnismäßig viel Platz in seinen Ausführungen einräumt, bleiben sie in vielen anderen Texten der Shoah-Literatur eine Randnotiz. Nicht selten beschränkt sich ihre Erwähnung auf den Umfang einer Fußnote. Dennoch sind Muselmänner fester Bestandteil der ‚Lagererzählungen‘, nahezu alle Texte erwähnen sie. Wiederkehrende Darstellungsmuster der Muselman-Repräsentation und ihre rezeptionsseitige Identifikation haben ein ‚gemeinsames Wissen‘ innerhalb der Shoah-Literatur ausgebildet, das Autor und Leser miteinander teilen. Aspekte dieses Wissens haben darüber hinaus maßgeblich die historische und soziologische Forschung beeinflusst. Entsprechende Forschungsbeiträge bleiben eng an dem skizzierten Narrativ und reproduzieren ihrerseits die mit dieser Erzählung verbundenen Motive. Die 1993 von Israel Gutman herausgegebene *Enzyklopädie des Holocaust* enthält beispielsweise folgenden Eintrag:

Muselman, eigentlich Ausdruck für Moslem, wurde in KZs zur Bezeichnung von Häftlingen verwendet, die durch Hunger, Entkräftung und Verzweiflung kurz vor dem Tod standen. [...] ‚Muselmänner‘ erkannte man an ihrem bis zum Skelett abgemagerten Körper, an der über den Knochen straff gespannten gelblichen Haut, dem stumpfen Blick und an ihrer Unfähigkeit, längere Zeit aufrecht zu stehen. [...] Die meisten Gefangenen vermieden den Kontakt mit ‚Muselmännern‘.⁴⁶

Beschreibungen körperlicher Symptome und Details, insbesondere der Haut und der Augen sowie die vermiedene Kontaktaufnahme sind auch wesentliche Aspekte in Gutmans Definition.⁴⁷ Bezüge zur Wortgeschichte des Muselmanns sind darüber hinaus Bestandteil vieler Enzyklopädien sowie Forschungsgegenstand einer etymologisch geführten Diskussion.⁴⁸ Insgesamt sind die Darstellungen des äußeren Erscheinungsbilds durch ein relativ homogenes und persistentes Bild gekennzeichnet. Das hängt ursächlich mit einer in Teilen ikonischen Wissensvermittlung anhand von filmischen Dokumentationen und Fotos sowie den hier dargestellten literarischen Repräsentationsformen zusammen. Der Aspekt des Sozialen stellt sich aus meiner Sicht weitaus heterogener und diverser dar und gibt deshalb Anlass für eine kritische Betrachtung in literarischen Repräsentationen und in der literaturwissenschaftlichen und historiographischen Forschung.

⁴⁶ Israel Gutman (Hrsg.): *Enzyklopädie des Holocaust. Die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden*, Bd. 2, Berlin 1993, S. 977.

⁴⁷ Vergleichbare Einträge finden sich in zahlreichen weiteren Enzyklopädien.

⁴⁸ Besonders aufschlussreich sind in diesem Zusammenhang der Aufsatz von Wittler und die Studie von Wesołowska. Wittler führt die Entstehung des Worts auf das 17. Jahrhundert und dessen Popularisierung und Übertragung auf KZ-Häftlinge auf den „C-A-F-F-E-E“-Kanon des 19. Jahrhunderts zurück, der dem Musikpädagogen Carl Gottlieb Hering (1766-1853) zugeschrieben wird. Dort ist von einem blassen, kranken ‚Türken‘ – einem Muselman – die Rede. Wesołowska rekonstruiert das Wort aus der Lagersprache, verweist allerdings ebenfalls auf Muselman als die Urform des polnischen muzulman. Siehe hierzu vor allem: Kathrin Wittler: „‚Muselman‘. Anmerkungen zur Geschichte einer Beziehung“, in: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft*, 61.12 (2012), S. 1045-1056 und Danuta Wesołowska: *Slowa z piekiel rodem: lagerszprache*, Kraków 1996. Vgl. außerdem Wolf Oschlies: „‚Lagerszprache‘. Zur Theorie und Empirie einer KZ-spezifischen Soziolinguistik“, in: *Zeitgeschichte*, 13.1 (1985), S. 1-27; Marie Simon: „Das Wort Muselman in der Sprache der deutschen Konzentrationslager“, in: Julius H. Schoeps (Hrsg.): *Aus zweier Zeugen Mund. Festschrift für Pnina Nave Levinson und Nathan Peter Levinson*, Gerlingen 1992, S. 202-211; Imke Hansen und Katarzyna Nowak: „Über Leben und Sprechen in Auschwitz. Probleme der Forschung über die Lagersprache der polnischen politischen Häftlinge von Auschwitz“, in: Christiane Heß, Julia Hörath, Dominique Schröder und Kim Wünschmann (Hrsg.): *Kontinuitäten und Brüche. Neue Perspektiven auf die Geschichte der NS-Konzentrationslager*, Berlin 2011, S. 115-141.

Der Aspekt des Sozialen und die Konstruktion des *Ultimate Other*

Den bei Levi aufgezeigten Aspekt der sozialen Isolierung und Distanzierung greift Wolfgang Sofsky in besonders zugespitzter Form in seiner Studie *Die Ordnung des Terrors* auf. Sofsky behauptet, dass der Muselmann von seinen Mithäftlingen verfolgt und isoliert worden sei und deutet diese Handlungen als „Mechanismen des sozialen Tods“. Weiter schreibt er:

Sie [die Lagergesellschaft; D.B.] versuchte, eine neue Trennlinie zu ziehen. Indem sie die Halbtoten wie lästige Existenzen behandelte und aus dem sozialen Verkehr verbannte, nahm sie ihr Ende vorweg. So wurde der physische Tod des Muselmanns schließlich kaum noch bemerkt.⁴⁹

Das Moment sozialer Isolierung und Distanzierung findet sich sehr häufig auch in weiteren Texten. Die Analyse meines Primärliteraturkorpus⁵⁰ legt nahe, bei diesem Motiv von einem zentralen Bestandteil der Muselmann-Erzählungen innerhalb der Shoah-Literatur auszugehen. Nahezu alle Texte bedienen entweder über Gestus und Duktus eine sprachliche Abwehrreaktion oder erinnern bzw. bezeugen explizit soziale Distanzierungsstrategien. „Die Muselmänner trugen das Billet zur Himmelfahrt in der Tasche, und niemand dachte daran, ihnen zu helfen. [...] Die ganze Moral besteht eben in dem Wörtchen ‚oben bleiben‘, und dazu gehört, daß man von den Muselmännern und sonstigen Lagerinsassen Abstand wahrt“,⁵¹ schreibt Meier. „Diese lebenden Fragezeichen“, heißt es in *Roman eines Schicksallosen*, „sind im Konzentrationslager unter dem Namen ‚Muselmänner‘ bekannt, wie ich erfuhr. Bandi Citrom hat mich gleich vor ihnen gewarnt: Wenn man sie nur anschaut, vergeht einem die Lust am Leben“.⁵² „Die Muselmänner waren in jeder Hinsicht überflüssig“ stellen Ryn/Kłodziński dem Abschnitt „Einstellung zu den Muselmännern“ voran und ergänzen: „[Sie waren] zu nichts zu gebrauchen, sie störten überall, es geschah also wie von selbst, daß man sie auf den Weg abdrängte, der ins Krematorium führte“.⁵³ „Man schaute lange und ratlos in ihre Richtung“, erzählt Żywulska, „schließlich mußte man den Blick abwenden und sich etwas Blödes zur Beruhigung einreden“.⁵⁴ Besonders eindringlich schildert Maria Elżbieta Jezierska die Ablehnung gegenüber den Häftlingen:

Was die Behandlung der Muselmänner im Lager betrifft, so weckte sie überwiegend Angst, Ekel, Empörung [...], Zorn und Abneigung. Das kann man mit der Reaktion gesunder Menschen auf den Anblick eines Krüppels vergleichen. Das war so, wie die instinktive Reaktion einer Storchenschar auf den Anblick eines Storches mit gebrochenem Flügel: Bringt ihn um, er könnte uns schaden, er verlangsamt unseren Flug.⁵⁵

⁴⁹ Wolfgang Sofsky: *Die Ordnung des Terrors. Das Konzentrationslager*, Frankfurt a.M. 1993, S. 236.

⁵⁰ Für meine Studien greife ich auf das Primärliteraturkorpus der Berendsohn-Forschungsstelle für deutsche Exilliteratur an der Universität Hamburg zurück. Der Bestand umfasst 526 Texte (Stand: 12/2014), die mit der Signatur *KZprim* gekennzeichnet sind. Das gesamte Korpus wurde bislang stichprobenartig gesichtet, 50 Texte aus dem Bestand wurden darüber hinaus vollständig durchgesehen.

⁵¹ Heinrich Christian Meier: *So war es. Das Leben im KZ Neuengamme*, Hamburg 1946, S. 30, S. 103.

⁵² Imre Kertész: *Roman eines Schicksallosen*, Reinbek 2005 (¹1975), S. 154.

⁵³ Ryn/ Kłodziński: „An der Grenze zwischen Leben und Tod“, S. 126.

⁵⁴ Krystyna Żywulska: *Wo vorher Birken waren. Überlebensbericht einer jungen Frau aus Auschwitz-Birkenau*, München 1979 (¹1949), S. 170.

⁵⁵ Maria Elżbieta Jezierska, zit. nach: Ryn/ Kłodziński: „An der Grenze zwischen Leben und Tod“, S. 127.

Ein bemerkenswert pejorativer Duktus findet sich z.B. bei Lengyel: „One of the insane, a real ‚Mussulman‘, was masturbating continually“.⁵⁶ Tatsächlich bleibt offen, ob „insane“ und „masturbating“ als Verstärkungen des für sie offenbar negativ besetzten Wortes „Mussulman“ fungieren, oder ob der Terminus einen besonders abgemagerten ‚Verrückten‘ beschreiben soll.⁵⁷ In beiden möglichen Fällen ist eine pejorativ wirkende Assoziationskette jedoch offenkundig.

Das Moment der Distanzierung greift auch Manuela Consonni 2009 in einem Aufsatz über „Primo Levi, Robert Antelme, and the Body of the Muselmann“⁵⁸ auf. In ihrer Untersuchung beschreibt sie den Muselmann als den „ultimativ Anderen“ und behauptet ferner, dass die Muselmann-Ich-Erzählung eine Leerstelle in der Zeugnisliteratur sei. „The lacuna in survivor narratives is testimony from *inside* [Herv. i. O.] the experience of the Muselmann“.⁵⁹ Das Motiv des *ultimate other* beschreibt Consonni als eine Verdrängungsstrategie:

The resistance of the survivors to remembering themselves as bodies being-towards-death suggests their avoidance of full engagement with their experience. It is safer for them to represent the Muselmann as the ultimate ‚other‘, a body unknown to them, an eternal stranger.⁶⁰

Ein Nacherleben, entweder der eigenen Erfahrung als Muselmann oder der Distanzierung von ihm als Handlungsstrategie im Lager, deutet Consonni als heimsuchende Erinnerung. Um sich den damit verbundenen Gefühlen von Scham oder Schuld entziehen zu können – so ließe sich folgern –, sei es immer der Andere, der *ultimate other*, gewesen, der entweder ein Muselmann war oder sich von ihm distanzierte. Während Consonnis Behauptungen für eine Vielzahl der Shoah-Texte zutreffen dürften, finden sich bei Jorge Semprún und Imre Kertész, zwei ‚Klassikern‘ des Genres, Alternativerzählungen.

Gegennarrative: Jorge Semprún & Imre Kertész

Der 2002 in deutscher Übersetzung erschiene Roman *Der Tote mit meinem Namen* räumt dem Muselmann entgegen gängiger Erzählmuster einen prominenten Platz ein. Obgleich Semprún mit dem Häftling Kaminsky zunächst eine Figur einführt, die ‚typische‘ Reaktionen, d.h. Abwehr und Aggression gegenüber Muselmännern zeigt, unterminiert der Text im Folgenden vielfach die etablierte Muselmann-Erzählung. Ganz grundlegend gelingt Semprún diese Irritation, indem er den Plot der Erzählung um die Geschichte des Muselmanns François spinnt. Damit wird ein Muselmann von der Handlungssperipherie ins Zentrum geholt. Die dann auf der Handlungsebene zum Ausdruck kommende Fokussierung auf den Muselmann hat ferner die Infragestellung der bereits skizzierten Isolierungs- und Distanzierungsmotive

⁵⁶ Lengyel: *Five Chimneys*, S. 207.

⁵⁷ Auch Gawalewicz erwähnt im Zusammenhang mit seinem Aufenthalt im „*Schonungsblock* (Block 19)“ [Herv. i. O.] die Anwesenheit von verrückten Muselmännern. Sie seien „Geisteskranke, Irre“ gewesen. „Alle diese Kranken, mit denen ich damals zusammenkam, waren zu ihrer Geistesverwirrung entweder infolge der Folter, die sie im Verhör der Gestapo durchgemacht hatten, oder infolge des Unvermögens, ihre seelische Verfassung auf die Lebensbedingungen im Lager einzustellen, gekommen.“ Adolf Gawalewicz: *Überlegungen im Warteraum zum Gas. Aus den Erinnerungen eines Muselmanns*, Gütersloh 1998 (1968), S. 71. Gawalewicz' Sprachgebrauch wirkt erklärend und unterscheidet sich deshalb deutlich von Lengyels pejorativem Duktus.

⁵⁸ Manuela Consonni: „Primo Levi, Robert Antelme, and the Body of the Muselmann“, in: *Partial Answers. Journal of Literature and the History of Ideas*, 7.2 (2009), S. 243-259.

⁵⁹ Ebd., S. 250.

⁶⁰ Ebd., S. 256.

zur Folge: Denn zwischen dem Protagonisten Gérard, einem ‚privilegierten‘ Funktionshäftling, und François beginnt sich eine Beziehung zu entwickeln, in der räumlich-aktionale, soziale und körperliche Isolierungen und Distanzierungen aufgehoben werden. Das ist insofern bemerkenswert, als wiederholt berichtet wird, dass Muselmänner auf besonders grausame und perfide Weise durch Funktionshäftlinge gequält wurden: „Die Lagerführer und ihre Helfershelfer unter den Häftlingen quälten diese armen, unglückseligen Muselmaninnen mit besonderer Grausamkeit. Sie richteten sie auf alle erdenklichen Weisen zugrunde“. ⁶¹

Imre Kertész' 1996 in zweiter deutscher Übersetzung erschienener Text *Roman eines Schicksallosen* beschreibt in den Kapiteln 6-8 gewissermaßen eine „idealtypische“ ⁶² Muselmanisierung in drei Phasen. ⁶³ An dem Helden György Köves werden die Motive des körperlichen Zerfalls, der mentalen Destruktion, der sozialen Isolation sowie ein Zustand zwischen Leben und Tod gleichsam literarisch durchdekliniert. Die Besonderheit in Kertész' Roman liegt darin – hierin unterscheiden sich die Texte von Semprún und Kertész ganz entscheidend voneinander –, dass Köves die Lager überlebt und damit die nahezu konstitutive Todessemantik des Muselmann-Narrativs unterminiert. Darüber hinaus erzählt der Überlebende, d.h. gealterte Köves retrospektiv seine Verfolgungsgeschichte in der 1. Person – wir haben es also in den Kapiteln 6-8 mit einer Muselmann-Ich-Erzählung zu tun. Narratologisch gesprochen, entspricht das von Kertész gewählte Erzählverfahren der *internen Fokalisierung*, d.h. der Mitsicht. ⁶⁴ Der Erzähler sagt in diesem Fall nicht mehr, als die Figur weiß und nimmt sich als Vermittlungsinstanz gewissermaßen aus dem Spiel. Rezeptionsseitig entsteht deshalb der Eindruck, dass die Hauptfigur ihre eigene Geschichte erzählt. Hierdurch wird eine quälende Unmittelbarkeit des Erzählten evoziert, die den Rezipienten in den Kapiteln 6-8 gleichsam dazu zwingt, dem Muselmann Köves aus nächster Nähe beim Sterben zuzusehen. ⁶⁵

Wie gezeigt, bedienen Semprún und Kertész in ihren Texten durchaus zentrale Motive des Muselmann-Narrativs. Sie reproduzieren ein gemeinsames Wissen über Auschwitz und sodann ein *Motiv- und Narrativ-Wissen* des Genres. Das Fortschreiben einer etablierten Erzählung vermittelt dem Leser immer auch eine Sicherheit im Umgang mit dem Gegenstand. Zu den literarischen Strategien der beiden Autoren gehört entscheidend jedoch auch die

⁶¹ Halina Birenbaum: *Die Hoffnung stirbt zuletzt. Aufbruch in die Vergangenheit*, Oświęcim 1993, S. 151. Siehe außerdem das Kapitel „Funktionshäftlinge und Muselmänner“ in: Ryn/ Kłodziński: „An der Grenze zwischen Leben und Tod“, S. 127-130.

⁶² Vgl. Gawalewicz: *Warteraum zum Gas*, S. 40-41.

⁶³ Zum Begriff der Muselmanisierung siehe insbesondere das Kapitel „Muselmänner und Häftlingsgesellschaften“ in Becker/Bock: „Muselmänner und Häftlingsgesellschaften“, S. 147-162.

⁶⁴ Gérard Genette: *Die Erzählung*, München 1998 (¹1994), S. 134.

⁶⁵ Sterben und Tod sind im Kontext der Konzentrationslager, insbesondere im Zusammenhang mit dem Muselmann neu zu denken: „In den Muselmännern manifestiert sich eine Grenzverschiebung des Todes in den Bereich des Lebens, weil Tod und Sterben zu allgegenwärtigen und konstitutiven Faktoren der sozialen Verhältnisse wurden. Der Tod, der den Muselmännern zugeschrieben wurde, bedeutete nicht das Ausscheiden aus den sozialen Verhältnissen, sondern vielmehr die Zuweisung einer spezifischen Position innerhalb der sozialen Ordnung. ‚Tote‘ wurden somit als klar unterscheidbare Gruppe zu Akteuren innerhalb der Häftlingsgesellschaft. Der ‚Tod‘ prägte die Verteilung von Posten, Privilegien und Gütern, die sozialen Verkehrsformen, die Strukturierung der räumlichen Ordnung oder die Vergabe der Arbeitsplätze in den Kommandos. Für die symbolische und materielle Ordnung der Ökonomie und des kulturellen und sozialen Lebens der Häftlingsgesellschaften wurde der ‚Tod‘ so zu einer zentralen Determinante.“ Vgl. Becker/Bock, „Muselmänner und Häftlingsgesellschaften“, S. 175.

Störung dieser Narrative, die ich mit der Zurückweisung der von Sofsky und Consonni skizzierten Thesen und Argumente verdeutlichen möchte.

Ich gehe davon aus, dass das von Consonni beschriebene Konzept des *ultimate other* auf einer Identitätsbildung basiert, die wiederum auf einer Konstitution des *Ich in Abgrenzung zum Anderen* aufbaut. Über diese konstruierte Alterität scheint überhaupt erst die Erinnerung an den Muselmann, und somit auch seine Implementierung in die literarische Erinnerung, möglich zu sein. Semprúns Text beinhaltet zwei verschiedene Identitätskonzepte, von denen das eine der Idee von Consonni entsprechen dürfte. Denn bei der angesprochenen Figur Kaminsky vollzieht sich der durch Consonni beschriebene Schutzreflex, den möglichen und durch die Nationalsozialisten intendierten, potentiell bevorstehenden Tod, den der Muselmann verkörpert, durch die vollkommene Distanz zu ihm zu nivellieren. Gérard hingegen sucht einen anderen Weg und findet ihn in der größtmöglichen Identifikation mit dem Muselmann François. Semprún gelingt es, diese beiden Konzepte treffend in nur einer Textstelle miteinander zu verbinden. Im Roman heißt es:

Ich suchte dort [in der Latrinenbaracke bei den Muselmännern; D.B.] genau das, was ihn erschreckte, wovor er sich fürchtete: die vitale, ubueske, aufwühlende und wärmende Unordnung des Todes, der uns allen beschieden war, dessen sichtbares Nahen all dieses Treibgut zu Brüdern machte. Wir selbst starben an Erschöpfung und Dünnschiff in dieser Pestilenz. Dort konnte man die Erfahrung des Todes anderer als persönliche Perspektive machen: das Mitsein im Tode.⁶⁶

Das bei Semprún entworfene Doppelgänger-Motiv, das Consonnis Ansatz durchaus infrage stellt, berührt zugleich ein in der Shoah-Literatur besonders wirkmächtiges Tabu. Vor diesem Hintergrund heißt es bei Semprún:

Dieser lebende Tote war ein junger Bruder, vielleicht mein Doppelgänger: ein anderes Ich oder ich selbst als ein anderer. Es war die erkannte Andersheit, die existentielle Identität, wahrgenommen als Möglichkeit, ein anderer zu sein, die einander so nahe brachte.⁶⁷

Das Tabu ist die Möglichkeit sich als ‚lebenden Toten‘, als Muselmann, zu denken und damit ihn und die durch ihn verkörperte, in den NS-Lagern genuin entstandene Form des Todes berühr- oder erlebbar zu machen, anstatt sich ihr durch die Konstruktion der Andersheit zu entziehen. Hinzu kommt, dass die Beziehung zwischen François und Gérard eine Alternativgeschichte zu dem durch Sofsky normativ formulierten „sozialen Tod“ schreibt.⁶⁸

Semprún greift mit seinem Text die dominierenden Erzählungen und Motive über Muselmänner in der Erinnerung und Literatur auf, schreibt sie fort, verwirft und bearbeitet sie aber zugleich, und beschreitet damit einen Weg, den Imre Kertész mit *Roman eines Schicksallosen* bereits einige Jahre früher geebnet hatte. Denn mit Blick auf das Genre ist es gerade Kertész' Text, der den Muselmann zu einem wichtigen Gegenstand seiner Auseinandersetzung mit der Shoah macht. Insgesamt fungiert *Roman eines Schicksallosen* als Text gewordener Erwartungsbruch, als Ensemble vielfältiger literarischer Störungen, weil hier kontinuierlich Motive zunächst bedient und im Anschluss unterminiert werden.

⁶⁶ Semprún: *Der Tote mit meinem Namen*, S. 58.

⁶⁷ Ebd., S. 39.

⁶⁸ Tatsächlich war die soziale Interaktion in den NS-Lagern sehr viel komplexer als hier darstellbar. Vgl. u.a. Maja Suderland: *Ein Extremfall des Sozialen. Die Häftlingsgesellschaft in den nationalsozialistischen Konzentrationslagern*, Frankfurt a.M. 2009.

Adolf Gawalewicz – Überlegungen im Warteraum zum Gas. Aus den Erinnerungen eines Muselmanns

Mit Adolf Gawalewicz' literarischen Erinnerungen, die erstmalig 1968 erschienen sind, liegt ein weiterer Text vor, der den Muselmann ins Zentrum der Handlung stellt.⁶⁹ Ganz bewusst entscheidet sich der Autor dazu, über diese „Häftlingskategorie“⁷⁰ zu schreiben:

Mein Schicksal war, wie ich bereits bemerkt habe, jahrelang auf das engste mit denen verbunden, die auf jenem gefährlichen Grat an der Grenze zwischen Tod und Leben balancierten – den Muselmännern. Gemeinsam mit ihnen, als einer der ihren, hatte ich bis zum Anbruch der Freiheit überdauert. So werde ich über sie schreiben, denn sie sind mir vertraut, ihr Schicksal war das meine.⁷¹

Anders als Semprún und Kertész, die den Muselmann in eine Romanhandlung eingebettet haben, wählt Gawalewicz die faktuale Berichtform für seine Erinnerungen. Ziel der folgenden Überlegungen ist es, Gawalewicz' Darstellungen zunächst in die begonnene Reihe alternativer Erzählungen über Muselmänner einzuordnen. Ferner wird der Versuch unternommen, die komplexe (Sozial-)Situation dieser Menschen, und sogleich ihre literarische Repräsentation, anhand ausgewählter Textstellen in den Blick zu nehmen. „Es hat sich ergeben“, schreibt Gawalewicz im ersten Kapitel seines Berichts,

daß das mir schnell, schon nach nur wenigen Monaten Aufenthalt im Lager und für einen besonders langen Zeitraum (1941 – 1943, wenn man nur den Aufenthalt in Auschwitz zählt), für einen weit überdurchschnittlichen Zeitraum zugefallene Schicksal einen Platz in der Häftlingskategorie der Muselmänner verschaffte. Unter den Kameraden erfreute ich mich (wenn man so sagen darf) des Rufes des ewigen und trotzdem immer noch lebenden Muselmanns.⁷²

Aus diesem kurzen Abschnitt sind viele der stereotypen Annahmen ableitbar, die sich vielfach in anderen Darstellungen finden. Folgt man den Erzählungen, schien insbesondere die verbleibende Lebenszeit der Muselmänner von äußerst begrenzter Dauer zu sein. Denn „über kurz oder lang, meist über kurz, wandert jeder Muselmann ins Gas!“.⁷³ So scheint sich auch der Ruf des „ewigen und trotzdem immer noch lebenden Muselmanns“ zu erklären, der Gawalewicz nach eigener Aussage anhaftete. ‚Jeder‘, ‚alle‘ und ‚immer‘ sind, ähnlich wie im voranstehenden Zitat von Viktor Frankl, Formulierungen, die man im Zusammenhang mit dem Verhalten und dem Handeln der Muselmänner überproportional häufig liest.⁷⁴ Das deutet erneut auf die problematische Tendenz zur Verallgemeinerung hin – ‚der‘ Muselmann wird als eine homogene Gruppe, und nicht als Individuum dargestellt.

Des Weiteren spricht Gawalewicz von einem „Idealtypus“, dem sein Aussehen „über Jahre hindurch [entsprach]“, und der darüber hinaus in „der *Muselmannd*karriere [...] wohl alle

⁶⁹ Die polnische Originalfassung ist 1968 unter dem Titel *Refleksje z poczekalni do gazu – Ze wspomnień Muzułmana* erschienen.

⁷⁰ Ebd., S. 40.

⁷¹ Ebd., S. 144.

⁷² Ebd., S. 40.

⁷³ Viktor Frankl: *...trotzdem Ja zum Leben sagen. Ein Psychologe erlebt das Konzentrationslager*, München 2007 (1946), S. 39-40.

⁷⁴ Um ein prominentes Beispiel zu nennen: Solche Passagen finden sich wiederkehrend in Agambens Ausführungen zum Muselmann. Vgl. Giorgio Agamben: *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge*, Frankfurt a.M. 2003 (1998), S. 50.

Stufen (außer der des Todes) erklommen [habe]“ [Herv. i. O].⁷⁵ Dass der Autor eben nicht alle Stufen erklommen hat und infolge der Muselmanisierung gestorben ist, widerspricht – wie bereits am Beispiel Kertész’ gezeigt – dem weiter oben skizzierten Leitmotiv der Muselmann-Erzählung. Motive, insbesondere Leitmotive, fungieren sinnstiftend. Werden diese Motive nicht nur nicht bedient, sondern ihr sinnstiftender Charakter innerhalb der Erzählung hinterfragt, kann das zu einer Verunsicherung beim Rezipienten führen. Derartige Irritationen werden auch durch Gawalewicz’ Text ausgelöst.

„Władysław Fejkiel – damals Pfleger – spricht zu mir: Du nimmst uns wohl auf den Arm. Ich war sicher, daß Du es nicht bis zum Morgenappell machst und habe schon die *Totenmeldung* über dich fertig gemacht“ [Herv. i. O.].⁷⁶ Tod und ‚Muselmann‘, das verdeutlicht die Szene zwischen dem Erzähler und Fejkiel, sind narrativ so sehr miteinander verwoben, dass das Überleben einen Erwartungsbruch zur Folge hat. Neben einer Reihe weiterer Aspekte – u.a. Schilderungen des äußeren Erscheinungsbildes, Darstellungen besonderer Grausamkeit und Perfidie gegenüber Muselmännern sowie Erwähnungen eines scheinbar typischen Sprechens über Essen – möchte ich vor allem auf drei Szenen eingehen, die einen deutlich ‚störenden‘ Charakter haben, d.h. rezeptionsseitige Erwartungen unterlaufen.

Die mentale und motorische Verfassung der Muselmänner wird überwiegend als verhärtet, verlangsamt und reizarm beschrieben. Nachdem Gawalewicz am 20. April 1942 in den Abschnitt B Ib nach Birkenau verlegt wird, überlebt er die dortige fast fünfmonatige Internierung in Block 4, „später mit Nummer 7 bezeichnet und Isolierstation genannt“.⁷⁷ Die psychische Form der Muselmänner aus diesem Block charakterisierend, gelangt Gawalewicz zu dem Schluss, dass man ein „aktiver *Muselmann*“ [Herv. i. O.]⁷⁸ sein musste, um sich die Chance aufs Überleben im *Warteraum zum Gas* zu wahren. Tatsächlich ist mit ‚aktiver Muselmann‘ gleichsam eine *contradictio in adiecto* beschrieben, wie der Autor selbst einräumt: „Selbst das gab es also, auch wenn ein *Muselmann* im allgemeinen als ein dem unausweichlichen Schicksal völlig gleichgültig, mit verlangsamten Reaktionen apathisch dahindämmernder Mensch beschrieben wird“ [Herv. i. O.].⁷⁹ Gawalewicz berichtet, dass in den Krankenblocks „Vorstellungen in der Art kultureller Unterhaltung zur Erbauung der Herzen [organisiert]“ werden, und „ich, *Muselmann* (mit eiternden Phlegmonen, die wegen der darin nistenden Läuse noch schlimmer schwären und schmerzen) schreibe Gedichte“ [Herv. i. O.].⁸⁰ Das Bild vom aktiven, Lyrik verfassenden Muselmann liest sich im Vergleich mit ‚etablierten‘ Muselmann-Erzählungen nahezu als Provokation, als Versuch, die ‚sinnstiftenden‘ d.h. konstitutiven Elemente des Narrativs zu konterkarieren.

Das Moment sozialer Isolation möchte ich als zweites Beispiel anführen. Tatsächlich lässt sich dieser Aspekt übergreifend in vielen Texten rekonstruieren, wird aber beispielsweise in den Romanen von Kertész und Semprún aufgebrochen, und findet auch bei Gawalewicz keinen eindeutigen Niederschlag. Wenngleich der Erzähler von Erlebnissen grundsätzlicher Abneigung gegenüber den „Muselmännerkommandos“ berichtet, wird Gawalewicz in

⁷⁵ Gawalewicz: *Warteraum zum Gas*, S. 40-41.

⁷⁶ Ebd., S. 65.

⁷⁷ Ebd., S. 78.

⁷⁸ Ebd., S. 93-94.

⁷⁹ Ebd., S. 94.

⁸⁰ Ebd., S. 73.

mehreren Situation Hilfe von Mithäftlingen zuteil, die fast ausnahmslos in ‚privilegierten‘ Positionen arbeiten:

Der Blockschreiber Piasecki aus Lublin (später erschossen) und der Blockälteste Mordarski und andere Häftlinge aus der Gruppe des ständigen Dienstes retteten mich. [...] Sie retteten mich, indem sie mich, wenn eine Selektion ist, entweder unter die Leichen der – nennen wir es eines natürlichen Todes – gestorbenen Häftlinge legen oder zu den Typhuskranken.⁸¹

Gawalewicz' Kameraden gelingt es mehrfach, seine bevorstehende Ermordung durch gezielte Hilfeleistungen zu verhindern. Das ist insofern bemerkenswert, als die mögliche Enttarnung dieser häufig spontan ausgeführten Gegenhandlungen mindestens den Verlust der ‚privilegierten‘ Position zur Folge gehabt hätte, mit der zumeist ein unwiderruflicher Abstieg in der Lagerhierarchie einherging. Diese Schilderungen belegen, dass Funktionshäftlinge bereit waren, den schwächsten Mitgliedern der Häftlingsgesellschaften zu helfen. „Sicher lassen sie sich“, erklärt sich Gawalewicz dieses Verhalten, „im Hinblick auf meinen schon längeren Lageraufenthalt und die bisher bestandenen Prüfungen des Schicksals leiten“.⁸² Diese Begründung scheint mit Blick auf die (literarischen) Zeugnisse der Überlebenden durchaus plausibel zu sein, genossen Häftlinge mit niedrigen Zugangsnummern gemäß dieser Schilderungen doch ein beträchtliches Ansehen in Auschwitz.

Die (Versorgungs-)Hilfe von weiteren Mitgefangenen führt mich zu einem dritten und letzten Beispiel. Wiederholt berichtet Gawalewicz, dass er Zusatzrationen von Kameraden zugesteckt bekommt:

Zdzisław Standa – ‚Naftali‘ hielt es für gerechtfertigt, von den zusätzlichen Portionen Suppe und Brot, die ihm der Blockälteste von Block 15 organisierte, ein wenig abzuzweigen. Recht häufig erhielt ich daher während des Frühjahrs und Sommers 1941 von diesem Kameraden und Freund eine zusätzliche, illegale Ration.⁸³

Im Sommer und Herbst desselben Jahres bezieht er auch von weiteren Häftlingen Extraportionen. „Es ist Sommer. Wieder helfen mir die Kameraden, ernähren mich. Ich kehre zurück zu den Muselmännerkommandos und -blocks, wieder leichte Arbeit“⁸⁴ – „Kamerad Szymański steckt mir Brotrationen von Verstorbenen aus dem Typhuszimmer zu“.⁸⁵ Die wechselnde Ernährungssituation zieht eine schwankende Physis nach sich, so dass Gawalewicz teils „auf Lager“⁸⁶ überschrieben wird, teils in den ‚Schonungsblocks‘ arbeitet. Die sich verändernde Versorgungssituation und das kausal daran geknüpfte Oszillieren zwischen den ‚Muselmann-Stufen‘ erfordert, die Situation der Muselmänner als einen Prozess zu verstehen: einen Prozess, der den Tod zwar wahrscheinlicher machte als das Überleben, dieses aber keineswegs ausschloss:

Das Verhalten der Häftlinge mag in gewissem Umfang rechtfertigen, daß man wußte daß der Muselmann sich schon im Stadium der Agonie befand und daß selbst bei größten Anstrengungen kaum damit zu rechnen war, ihn noch zu retten. Diese opportunistische Behauptung war jedoch

⁸¹ Ebd., S. 89-90.

⁸² Ebd., S. 89.

⁸³ Ebd., S. 68.

⁸⁴ Ebd., S. 70.

⁸⁵ Ebd., S. 73.

⁸⁶ Ebd., S. 71.

nicht richtig. Ich erinnere mich, dass der Muselmann sofort zu einem normalen Wesen wurde, wenn er richtig zu essen bekam.⁸⁷

Dass das Muselmanentum dennoch häufig als ein Datum, als ein aussichtsloser Zustand ohne Möglichkeit auf Rekonvaleszenz dargestellt wird, dürfte spätestens seit den 1980er-Jahren zum einen mit dem breit rezipierten Text *Die Untergegangenen und die Geretteten*⁸⁸ von Primo Levi sowie zum anderen mit dem darauf Bezug nehmenden Traktat von Giorgio Agamben zusammenhängen.⁸⁹ In diesem Zusammenhang wird ein Levi-Zitat wiederkehrend bemüht, demnach „Muselmänner“, die Untergegangenen, die eigentlichen Zeugen“ seien, die „den tiefsten Punkt des Abgrunds [...] berührt haben“ und infolgedessen nicht mehr „zurückkehren konnten“.⁹⁰ Mit Blick auf das bei Ryn/Kłodziński abgedruckte Kapitel „Ich war ein Muselmann“, das Agamben gewissermaßen als Beweisführung dient, spielt der Autor Levis Aussage als Paradoxon durch. Eine Erklärung für die Überführung teils problematischer Verallgemeinerungen in seinen eigenen Text bleibt er jedoch schuldig. Dabei hätte eine intensive Auseinandersetzung mit den Ergebnissen der von Ryn/Kłodziński durchgeführten Studie tatsächlich Zielführendes zu Tage fördern können. So wenig es den beiden Wissenschaftlern an entscheidenden Stellen der Studie gelungen ist, Unterschiede und Widersprüche in ihrer teils normativ anmutenden Editierung der Zeugnisaussagen zu markieren, so wichtig ist dieses Dokument bei genauem Lesen doch für die Erforschung der Muselmänner. Insbesondere sind es Passagen wie die folgende, in denen die Individualität und Diversität der Menschen zum Ausdruck kommt: „Ihre körperlichen und seelischen Zustände waren so verschieden, daß es nicht möglich ist, das Muselmann-Kommando allgemein zu charakterisieren“.⁹¹ Hinzu kommen die vielen Abschnitte, etwa die Kapitel „Einstellung zu den Muselmännern“ oder „Funktionshäftlinge und Muselmänner“, die vielfach völlig gegenteilige Beobachtungen und Erfahrungen herausarbeiten und auf ein komplexes Sozial- und Erfahrungsgefüge innerhalb der Lager verweisen.

Zusammenfassung

Ich möchte zurückkommen auf die Frage nach den unterschiedlichen ‚Lagerwelten‘,⁹² in diesem Zusammenhang insbesondere auf die Frage nach den Formen der Muselmann-Repräsentation. Für eine Vielzahl der meinen Beobachtungen zugrunde liegenden Texten trifft die Aussage zu, dass sie Muselmänner entlang des weiter oben skizzierten Narrativs entwickeln. „Many accounts refer to these victims“, schreibt Heinemann mit Blick auf die Darstellung des Muselmanns in der Shoah-Literatur, „as a background to the main narrative, part of the camp landscape, or as feared fate for the main characters“.⁹³

Wollte man ein erstes Resümee ziehen, sind Muselmänner ‚background‘ oder Bestandteil einer übergeordneten ‚Lagererzählung‘ bzw. konstitutives Element der ‚Lagerwelt‘ und – wie

⁸⁷ Maria Elżbieta Jezierska, zit. nach: Ryn/ Kłodziński: „An der Grenze zwischen Leben und Tod“, S. 127.

⁸⁸ Primo Levi: *Die Untergegangenen und die Geretteten*, München 1990 (1986).

⁸⁹ Agamben: *Was von Auschwitz bleibt*.

⁹⁰ Levi: *Die Untergegangenen*, S. 83-84.

⁹¹ Alfred Skrabania, zit. nach: Ryn/ Kłodziński: „An der Grenze zwischen Leben und Tod“, S. 124.

⁹² Hubert Orłowski: „Stacheldrahtuniversum und Literatur. Zu Remarque und anderen“, in: *Erich Maria Remarque-Jahrbuch*, Yearbook IV (1994), S. 5-28.

⁹³ Marlene E. Heinemann: *Gender And Destiny. Women Writers And The Holocaust*, Westport, Connecticut 1986, S. 40.

am Aspekt der sozialen Distanzierung verdeutlicht – Ausdruck eines gefürchteten Lagerschicksals. Die Erzählungen von Semprún, Kertész und Gawalewicz unterscheiden sich allerdings ganz wesentlich von diesen Darstellungen. Alle drei Autoren rücken den Muselmann zunächst von der Peripherie ins Zentrum der Erinnerung. Der Muselmann ist in diesen Fällen also nicht länger ‚background‘.

Des Weiteren verweisen die vorgestellten *Gegen narrative* bei Semprún und Kertész auf die Komplexität des Soziallebens im Lager. Diesem erzählerischen Verweis ist zugleich der Versuch zur Dekonstruktion einiger der hier vorgestellten Motive inhärent. Vor dem Hintergrund des im Rezeptionsprozess wirksam werdenden Wissens (über Handlungsverläufe, Figuren, Motive usw.) kann von einer autorseitig intendierten Infragestellung und Problematisierung spezieller Motive und Narrative gesprochen werden. Gerade weil die Shoah-Literatur einen wichtigen Zugang zu Wissen darstellt, bedarf es der nötigen Sensibilität, diese Materialien im Kontext dominierender *und alternativer Narrative* zu lesen. Erst in der Überwindung des Immergleichen – insbesondere mit Blick auf die literarische Repräsentation des Muselmanns – können Wissenssedimentierungen, Historisierungstendenzen und Tabus überwunden werden. Dieser Prozess setzt immer auch Erwartungsbrüche und Störungen frei, von denen anzunehmen ist, dass sie bisweilen strategisch von den Autoren und Autorinnen zugunsten einer Veränderung etablierter Denk- und Handlungsmuster genutzt werden.

Für die geschichts- und literaturwissenschaftliche Erforschung des Muselmanns ist Gawalewicz' Text darüber hinaus ein wertvolles Zeugnis. Seine Aufzeichnungen sind weniger stark von komplexen literarischen Strategien getragen, machen jedoch unmissverständlich deutlich, dass es sich bei Muselmännern um Menschen mit jeweils individuellen und sozial äußerst komplexen Schicksalen handelte. Der sich mit Blick auf das etablierte Narrativ aufdrängende Eindruck, Muselmänner seien eine „namenlose Masse“⁹⁴ identischer Schicksale, kann auch aufgrund der Darstellungen von Gawalewicz relativiert werden.

Macht man sich das Konzept ‚Störung‘ als Analysekategorie zunutze, lässt sich anhand der Texte von Jorge Semprún, Imre Kertész und Adolf Gawalewicz ein bislang verborgen gebliebenes Erzählmuster rekonstruieren. Ihre literarischen Repräsentationsentwürfe des Muselmanns, die jeweils auf der Grundlage ihrer eigenen Lagererlebnisse beruhen, legen ganz entscheidend die zu Beginn angesprochenen ‚kulturellen Alltagsroutinen‘, d.h. Darstellungs- und Rezeptionsmuster offen. Denn indem sich die Autoren weigern, etablierte Erzählverfahren fortzuschreiben, mithin das dominierende Narrativ über Muselmänner zu bestätigen, führen sie dem Leser seine (enttäuschte) Erwartungshaltung vor Augen. „Immer dann, wenn ein Text bisherige Normen, Regularitäten, Werte oder gar Meistererzählungen in Frage stellt, irritiert, korrigiert, umwertet, kann die Umwelt aufgestört werden.“⁹⁵ Die Irritationen dieser Routinen ermöglicht zum einen eine Sensibilisierung für bisweilen verdeckte Erzählungen und ein an sie geknüpft Wissen. Zum anderen liegt in der produktiven Nutzbarmachung von literarischen Störpotentialen überhaupt eine Chance des

⁹⁴ Gawalewicz: *Warteraum zum Gas*, S. 41.

⁹⁵ Carsten Gansel: „Aufstörung und Denormalisierung als Prinzip? Zu aktuellen Entwicklungen zwischen KJL und Allgemeinliteratur“, in: ders. und Paweł Zimniak (Hrsg.): *Zwischen didaktischem Auftrag und grenzüberschreitender Aufstörung? Zu aktuellen Entwicklungen in der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur*, Heidelberg 2011, S. 13-36, hier: S. 32.

Genres, stereotype Darstellungsmuster zu problematisieren und einem Vergessen entgegenzuwirken.

LITERATURVERZEICHNIS

Agamben, Giorgio: *Was von Auschwitz bleibt: Das Archiv und der Zeuge*, Frankfurt a.M. 2003 (1998).

Améry, Jean: *Jenseits von Schuld und Sühne: Bewältigungsversuche eines Überwältigten*, Stuttgart 2012 (1977).

Anz, Thomas (Hrsg.): *Handbuch Literaturwissenschaft: Gegenstände und Grundbegriffe*, Band 1, Stuttgart 2007.

Becker, Michael und Dennis Bock: „Muselmänner und Häftlingsgesellschaften. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager“, in: *Archiv für Sozialgeschichte* 55 (2016), S. 133-175.

Benz, Wolfgang, Barbara Distel und Angelika Königseder (Hrsg.): *Nationalsozialistische Zwangslager: Strukturen und Regionen – Täter und Opfer*, Dachau, Berlin 2011.

Birenbaum, Halina: *Die Hoffnung stirbt zuletzt: Aufbruch in die Vergangenheit*, Oświęcim 1993.

Bock, Dennis: „Erinnerung ist keine gemütliche, badewasserlaue Annehmlichkeit.“ Ruth Klügers Kritik an KZ-Gedenkstätten und –Museen“, in: Imke Hansen, Enrico Heitzer und Katarzyna Nowak (Hrsg.): *Ereignis & Gedächtnis: Neue Perspektiven auf die Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager*, Berlin 2014.

Bock, Dennis: „Nie chodzi o to, czy nienawidzi czy nie. Muzułmanie mu p r z e s z k a d z a l i – kategoria z a k ł ó c e n i a w narracjach o muzułmanie w literaturze Szoa“, in: Anna Artwińska, Przemysław Czapliński, Alina Molisak und Anja Tippner (Hrsg.): *Po Zagładzie. Narracje postkatastroficzne w literaturze polskiej (Poznańskie Studia Polonistyczne, Seria Literacka)* 25 (2015), S. 137-163.

Briese, Olaf und Timo Günther: „Katastrophe: Terminologische Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft“, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 51 (2009), S. 155-195.

Consonni, Manuela: „Primo Levi, Robert Antelme, and the Body of the Muselmann“, in: *Partial Answers. Journal of Literature and the History of Ideas* 7.2 (2009), S. 243-259.

Ehlich, Konrad und Jochen Rehbein: „Erwarten“, in: Dieter Wunderlich (Hrsg.): *Linguistische Pragmatik*, Wiesbaden 1972.

Frankl, Viktor: *... trotzdem Ja zum Leben sagen: Ein Psychologe erlebt das Konzentrationslager*, München 2007 (1946).

Gansel, Carsten: „Aufstörung und Denormalisierung als Prinzip? Zu aktuellen Entwicklungen zwischen KJL und Allgemeinliteratur“, in: ders. und Pawel Zimniak (Hrsg.): *Zwischen didaktischem Auftrag und grenzüberschreitender Aufstörung? Zu aktuellen Entwicklungen in der deutschsprachigen Kinder- und Jugendliteratur*, Heidelberg 2011, S. 13-36.

Gawalewicz, Adolf: *Überlegungen im Warteraum zum Gas: Aus den Erinnerungen eines Muselmanns*, Gütersloh 1998 (1968).

Genette, Gérard: *Die Erzählung*, München 1998 (1994).

- Gutman, Israel (Hrsg.): *Enzyklopädie des Holocaust: Die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden*, Band 2, Berlin 1993.
- Habscheidt, Stephan und Lars Koch: „Katastrophen, Krisen, Störungen: Einleitung“, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 173 (2014), S. 5-12.
- Hansen, Imke und Katarzyna Nowak: „Über Leben und Sprechen in Auschwitz“, in: Christiane Heß, Julia Hörath, Dominique Schröder und Kim Wünschmann (Hrsg.): *Kontinuitäten und Brüche. Neue Perspektiven auf die Geschichte der NS-Konzentrationslager*, Berlin 2011, S. 115-141.
- Heinemann, Marlene E.: *Gender And Destiny: Women Writers And The Holocaust*, Westport, Connecticut 1986.
- Kertész, Imre: *Roman eines Schicksallosen*, Reinbek 2005 (¹1975).
- Klüger, Ruth: *weiter leben: Eine Jugend*, München 1997 (¹1992).
- Kłodziński, Stanisław und Zdzisław Ryn: „An der Grenze zwischen Leben und Tod: Eine Studie über die Erscheinung des ‚Muselmanns‘ im Konzentrationslager“, in: *Die Auschwitz-Hefte. Texte der polnischen Zeitschrift ‚Przegląd Lekarski‘ über historische, psychische und medizinische Aspekte des Lebens und Sterbens in Auschwitz*, (1987), H. 1, S. 89-154.
- Koch, Lars, Tobias Nanz: „Ästhetische Experimente: Zur Ereignishaftigkeit und Funktion von Störungen in den Künsten“, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 173 (2014), S. 94-115.
- Langbein, Hermann: *Menschen in Auschwitz*, Wien und München 1995 (¹1972).
- Lengyel, Olga: *Five Chimneys: A Woman Survivor's True Story of Auschwitz*, Chicago 1995 (¹1947).
- Levi, Primo: *Ist das ein Mensch?*, München 1992 (¹1947).
- Meier, Heinrich Christian: *So war es: Das Leben im KZ Neuengamme*, Hamburg 1946.
- Orłowski, Hubert: „Stacheldrahtuniversum und Literatur: Zu Remarque und anderen“, in: ders.: *Literatur und Herrschaft – Herrschaft und Literatur: Zur österreichischen und deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M. 2000, S. 281-304.
- Oschlies, Wolf: „Lagersprache“. Zur Theorie und Empirie einer KZ-spezifischen Soziolinguistik“, in: *Zeitgeschichte*, 13.1 (1985), S. 1-27.
- Peitsch, Helmut: *„Deutschlands Gedächtnis an seine dunkelste Zeit.“ Zur Funktion der Autobiographik in den Westzonen Deutschlands und den Westsektoren von Berlin 1945-1949*, Berlin 1990.
- Pollak, Michael: *Die Grenze des Sagbaren: Lebensgeschichten von KZ-Überlebenden als Augenzeugenberichte und als Identitätsarbeit*, Frankfurt a.M. und New York 1980.
- Reemtsma, Jan Philipp: „Die Memoiren Überlebender: Eine Literaturgattung des 20. Jahrhunderts“, in: *Mittelweg* 36 6.4 (1997), S. 20-39.
- Reiter, Andrea: „Authentischer Bericht oder Roman? Einige Überlegungen zur Typologie von Holocaust-Texten“, in: Anne Betten und Konstanze Fliedl (Hrsg.): *Judentum und Antisemitismus: Studien zur Literatur und Germanistik in Österreich*, Berlin 2003.
- Remarque, Erich Maria: *Der Funke Leben*, Köln 2002 (¹1952).
- Rosenfeld, Alvin: *A Double Dying: Reflections On Holocaust Literature*, Bloomington 1980.
- Semprún, Jorge: *Der Tote mit meinem Namen*, Frankfurt a.M. 2002 (¹2001).

- Simon, Marie: „Das Wort Muselmann in der Sprache der deutschen Konzentrationslager“, in: Julius H. Schoeps (Hrsg.): *Aus zweier Zeugen Mund*. Festschrift für Pnina Nave Levinson und Nathan Peter Levinson, Gerlingen 1992, S. 202-211.
- Sofsky, Wolfgang: *Die Ordnung des Terrors: Das Konzentrationslager*, Frankfurt a.M. 1993.
- Suderland, Maja: *Ein Extremfall des Sozialen: Die Häftlingsgesellschaft in den nationalsozialistischen Konzentrationslagern*, Frankfurt a.M. 2009.
- Taterka, Thomas: *Dante Deutsch: Studien zur Lagerliteratur*, Berlin 1999.
- Vrba, Rudolf: *Ich kann nicht vergeben: Meine Flucht aus Auschwitz*, Frankfurt a.M. 2010 (¹1964).
- Wesołowska, Danuta: *Slowa z piekiel rodem: lagerszpracha*, Kraków 1996.
- Wittler, Kathrin: „Muselmann“. Anmerkungen zur Geschichte einer Beziehung“, in: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft, 61.12 (2012), S. 1045-1056.
- Wolf, Werner: „Das Problem der Narrativität in Literatur, bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie“, in: Ansgar Nünning und Vera Nünning (Hrsg.): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, Trier 2002, S. 23-104.
- Żywulska, Krystyna: *Wo vorher Birken waren: Überlebensbericht einer jungen Frau aus Auschwitz-Birkenau*, München 1979 (¹1949).

Das Tabu der sexuellen Gewalt in der Holocaust-Literatur

Tabuisierte Erinnerungen

Tabus sind in allen Kulturen zu finden und lassen sich nur schwer überwinden. Gerade in der literarischen Verarbeitung von Tabus wird versucht, Ereignisse, über die man ein Tuch des Schweigens legte, für die Leser aufzudecken und einen Blick darauf zu ermöglichen. Sexuelle Gewalt gehört oftmals zu derlei tabuisierten, verschwiegenen Themen, die nicht unbehandelt bleiben dürfen.

Ein Autor, dessen Werke aufgrund der Inhalte in Europa tabuisiert wurden, ist der jiddische Schriftsteller und Holocaust-Überlebende Yehiel DiNur.¹ Er war einer der ersten, der die Erlebnisse aus dem Todeslager Auschwitz für die Nachwelt niederschrieb. Es sind jedoch keine persönlichen Berichte, denn nicht alles, was in seinen Schriften geschildert wird, ist auch von ihm selbst erlebt worden. Bei seinen Texten handelt es sich vielmehr um literarische Erinnerungen Vieler, Erinnerungen der anderen Häftlinge der Konzentrationslager,² der so genannten ‚Ka-Tzetniks‘.³ Im Gegensatz zu historischen Berichten von Fakten sind in DiNurs Erzählungen neben den subjektiven Erinnerungen auch fiktive Figuren und Handlungen vorhanden.⁴

Yehiel DiNur verfasste nach Auschwitz die *Chronik einer jüdischen Familie im 20. Jahrhundert*,⁵ auf deren Titelblättern der Name Ka-Tzetnik 135633⁶ vermerkt ist. Die Chronik umfasst sechs Romane, in denen die Protagonisten sowohl in den Ghettos als auch in den Lagern um ihr Überleben kämpfen müssen.

Der Geburtsname des Autors – Fajner – wurde von ihm nach seiner Ankunft in Palästina/Israel in DiNur geändert, was in der aramäischen Sprache ‚aus dem Feuer‘ bedeutet.⁷

DiNur war aufgrund seiner traumatischen Erlebnisse darauf bedacht, nicht mit den Texten über den Holocaust in Verbindung gebracht zu werden. Doch während seiner Befragung im Eichmann-Prozess 1961 in Israel wurde seine Identität hinter dem Pseudonym Ka-Tzetnik aufgedeckt.⁸ Da nun die Texte DiNurs doch auf eine einzige Person zurückgeführt werden

¹ Geboren als Yehiel Fajner, 1909-2001.

² Von 1939-1945 Lager für Zivilpersonen, die im Deutschen Reich und besetzten Gebieten der NSDAP errichtet wurden.

³ Ka-Tzetnik ist hergeleitet von dem Akronym KZ für Konzentrationslager. Häftlinge bezeichneten sich untereinander so.

⁴ So sind zwar die Protagonisten der Romane fiktiv, die Ereignisse jedoch, die von ihnen durchlebt werden – der sexuelle Missbrauch, die psychische und physische Gewalt und die verschiedenen Todesarten im Konzentrationslager –, sind dagegen historisch zu belegen.

⁵ *Cronika shel mishpacha jehudit bmeah esrim*. Dies steht seit dem ersten Roman *Salamandrah* als Untertitel auf den hebräischen und jiddischen Editionen.

⁶ Die Nummer ist die, die ihm auf den linken Arm eintätowiert wurde und im KZ seinen Namen ersetzte.

⁷ Vgl. Efraim Sicher: *Holocaust novelists*, Detroit 2004.

⁸ Dort erklärt er im Zeugenstand, dass auf dem – so von ihm bezeichneten – „Ascheplaneten Auschwitz“ die Menschen u.a. auch keine Namen mehr hatten. Die Zeit in Auschwitz sei mit keiner anderen zu vergleichen und auch die Menschen, die dort waren, seien nicht mit denen vergleichbar, die nach Auschwitz lebten. Die Befragung während des Prozesses führte schlussendlich zur traurigen Berühmtheit DiNurs, da er nach seiner Bestätigung, er sei der Autor Ka-Tzetnik, in Ohnmacht fiel.

[http://youtu.be/X098U8_oU1Q?t=22m58s, 22:59 – 25:56](http://youtu.be/X098U8_oU1Q?t=22m58s,22:59-25:56) (zuletzt aufgerufen am 11.06.2015).

konnten, geriet die Tatsache, dass es sich dabei eigentlich um tatsächlich erlebte Erinnerungen vieler anderer KZ-Häftlinge handelt, in den Hintergrund.

Überlebensberichte, die ihrer Zeit voraus sind

Zu DiNurs Chronik gehören zwei Romane, die den sexuellen Missbrauch an den minderjährigen Geschwistern Daniella und Moni thematisieren. Da die Erzählungen in Europa in Vergessenheit gerieten, sollen hier kurze Inhaltsangaben der Bücher gegeben werden, um einen Einblick zu geben.

In *beit habubot* (engl. *house of dolls*) werden die Protagonistin Daniella und ihr älterer Bruder Harry vom Ghetto ins KZ deportiert. Dort müssen beide um ihr Überleben kämpfen – Harry als Sanitäter, Daniella als sog. ‚Feldhure‘ für deutsche Soldaten. Daniella stirbt am Ende des Romans.

In *Piepel*⁹ ist Daniellas jüngerer Bruder Moni in Auschwitz. Dort muss er als sog. ‚Piepel‘, ein Sexsklave für Kapos, um sein Leben bangen. Vergewaltigungen, Hunger und Verzweiflung bestimmen seinen Alltag. Am Ende des Romans zertrümmert Rudolf Höß Monis Schädel.

Als Überlebender überbringt DiNur die Ereignisse aus erster Hand und verarbeitet sie literarisch.¹⁰ Seine frühen Berichte aus den 1950er und 1960er Jahren sind dabei seiner Zeit voraus gewesen:

Ka. Tzetnik's texts, by portraying a minutely detailed picture of absolute victimhood, of the total lack of means of resistance, and of a doomed existence, were a head of their time in terms of this ability to ‚face the catastrophe as such ... a catastrophe of absolutely untold magnitude.‘¹¹

Seine Schriften gelten auch heute noch als bedeutendes Werk für die Erinnerungskultur in Israel. Vor allem israelische Jugendliche erlangten ihr frühes Wissen über den Holocaust aus Büchern, wie sie DiNur schrieb.¹² Durch das israelische Bildungsministerium kam es dazu, dass die Werke seit den 1990ern curricular als Schullektüre gelesen werden.¹³

Schonungslose Erzählungen sexueller Gewalt

Mit seinen Zeitzeugnissen bricht DiNur als einer der ersten Überlebenden das Schweigen und berichtet von der unglaublichen Brutalität, der Unmenschlichkeit und dem systematischen Mord an den Juden durch Kollaborateure und Nazis. Seine Texte können als weitere

⁹ Vgl. Ka-Tzetnik 135633: *Piepel*, London 1961. Der Titel ist in allen drei Sprachen – Hebräisch, Jiddisch und Englisch – gleich.

¹⁰ Anders als bei einer historischen Erarbeitung verlässt sich DiNur nur auf eigene Beobachtungen und Zeugenaussagen anderer Überlebender und fasst diese in Romanen zusammen. Er greift dabei nicht auf die Geschichtsschreibung zurück, sondern auf subjektive Berichte. Aus diesem Grund kann man die Arbeitsweise DiNurs als literarische Erarbeitung von Erinnerungen bezeichnen, die ganz klar im Gegensatz zur historischen Arbeit steht.

¹¹ Iris Milner: „The ‚Gray Zone‘ Revisited. The Concentrationary Universe in Ka-Tzetnik's Literary Testimony“, in: *Jewish Social Studies: History, Culture, Society* 14.2 (2008), S. 113-155; S. 117.

¹² Vgl. u.a. Tom Segev: *Die siebte Million. Der Holocaust und Israels Politik der Erinnerung*, Reinbek b. Hamburg 1995, S. 12. Aber auch: Galia Glasner-Heled: „Reader, Writer, and Holocaust Literature. The Case of Ka-Tzetnik“, in: *Israel Studies* 12,3 (2007), S. 114.

¹³ Vgl. Glasner-Heled: „Reader, Writer and Holocaust Literature“, S. 113. Und: Dvir Abramovich: „The Holocaust World of Yechiel Fajner“. In: *Nebula* 4.3 (2007), S. 23.

Zeugnisse über die Geschehnisse des Holocausts gelten. Sexuelle Gewalt ist in den beiden Romanen *beit ha bubot/house of dolls* und *Piepel* ein wichtiger Aspekt, wenn es um die Vermittlung der Grausamkeiten in den Konzentrationslagern geht. DiNurs literarische Beschäftigung mit dem Holocaust vermittelt den Eindruck, die Verbrechen des Holocaust schonungslos in all ihren Einzelheiten erzählen zu wollen: „He was not interested in entertaining or degrading or socializing or encouraging any kind of sexual behavior. He was compelled to show suffering, to expose crime, to cry out with anguish.“¹⁴

In der „generell spät einsetzenden differenzierten Forschung zur NS-Verfolgung“¹⁵ wurde die Thematisierung der sexuellen Gewalt in der Wissenschaft augenscheinlich tabuisiert. Die Kombination aus Gewalt und Sexualität ist ein belastendes Thema, welches man nicht für die Öffentlichkeit verarbeiten wollte.¹⁶ Stattdessen fand man Erwähnungen zu Sexzwangsarbeit, Bordellen und dergleichen – wenn überhaupt – nur in Randbemerkungen. Für eine ausführliche Forschung fehlten sowohl historische Dokumente als auch ZeitzeugInnenberichte.¹⁷

Spricht man jedoch über die Verbrechen während des Holocausts, darf man nicht die Frauen und Kinder vergessen, die sexueller Unterdrückung und Ausbeutung ausgeliefert waren, bevor sie – wie andere Opfer – ermordet wurden.¹⁸

Der Umgang mit sexueller Gewalt

Im Gegensatz zu Israel, wo DiNurs Literatur immer noch von Bedeutung ist,¹⁹ geriet er in Europa zunehmend in Vergessenheit. Ein Grund hierfür ist die Vermeidung, sich mit einem solch prekären Abschnitt der Geschichte befassen zu müssen. Insbesondere in Deutschland wollte man in den Jahrzehnten nach dem Krieg mit den Einzelheiten des Holocausts abschließen. Kriegsverbrecher wurden nicht mehr verurteilt. Zeitzeugenberichte wurden nur bedingt ernst genommen und ehemalige Konzentrationslager wurden zwar zu Gedenkstätten umgebaut, jedoch wurden auch hier wichtige Details der Verbrechen vertuscht bzw. vernachlässigt. So wurden ehemalige Lagerbordelle entweder abgerissen oder als andere Gebäudeabschnitte ausgewiesen.²⁰

Des Weiteren wollte man in der Wissenschaft zu den bereits bekannt gewordenen Einzelheiten des Holocausts nicht noch den systematischen sexuellen Missbrauch an Frauen und Kindern publik machen. Bereits sehr früh nach den Befreiungen der Konzentrationslager,

¹⁴ Sonja M. Hedgepeth (Hrsg.): *Sexual violence against jewish women during the holocaust*, Waltham 2010, S. 208.

¹⁵ Helga Amesberger, Katrin Auer und Brigitte Halbmayr: *Sexualisierte Gewalt. Weibliche Erfahrungen in NS-Konzentrationslagern*, Wien 2010, S. 17.

¹⁶ Vgl. Amesberger/Auer/Halbmayr.: *Sexualisierte Gewalt*, S. 18-19.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 22.

¹⁸ Bereits sehr früh nach der Befreiung der Konzentrationslager wurde bekannt, dass es Bordelle und Sexzwangsarbeiterinnen gab. Jedoch wurde in den frühen historischen Verarbeitungen ein eher negativer Ton angeschlagen, wenn es um die Zwangsprostituierten ging. Überlebende Frauen, die von ihren Erlebnissen berichten wollten, wurden stattdessen als „eine Hure im Bordell“ stigmatisiert. Genauer kann man hier nachlesen: Amesberger/Auer/Halbmayr: *Sexualisierte Gewalt*, S. 22.

¹⁹ In Israel wird sogar vom israelischen Staatspräsidenten alle zwei Jahre ein nach Ka-Tzetnik benannter Literaturpreis verliehen. Vgl. Šegev: *Die siebte Million*, S. 13.

²⁰ Vgl. Robert Sommer: *Das KZ-Bordell. Sexuelle Zwangsarbeit in nationalsozialistischen Konzentrationslagern*, Paderborn 2009, S. 16-17.

genauer 1946, berichteten Überlebende schriftlich von den Lagerbordellen.²¹ Diese Zeugnisse waren mitunter sehr unterschiedlich – der Vorwurf, Betroffene hätten sich freiwillig für diesen Weg entschieden, steht immer wieder der Tatsache entgegen, dass die sog. ‚Freiwilligkeit‘ äußerst fragwürdig war. Frauen äußerten sich eher selten zu diesem Thema, da die Scham überwog.²² Im Gegensatz zu den anderen bekannten Opfern wurde bis heute die Viktimisierung der Sexualopfer nicht anerkannt.²³

Literatur und Historie vereint in DiNurs Romanen

DiNurs Erzählungen sind keine Tatsachenberichte. Um das Erlebte und Gesehene überhaupt niederschreiben zu können, entschied er sich, Romane in auktorialer Erzählweise und mit fiktiven Protagonisten zu verfassen, um, nach eigener Aussage, Distanz zum Erlebten zu gewinnen.²⁴ Die distanzierte Erzählweise hat in der Konsequenz häufig dazu geführt, DiNur zu denunzieren, das Geschehene nicht authentisch zu vermitteln. Die häufigste Kritik kam dabei aus der historischen Forschung, die seine Schriften weitläufig als literarische Phantasie bezeichnete. Zwar ist es nach den aufgedeckten Fakten Tatsache, dass es keine jüdischen Frauen in Lagerbordellen gab, doch existierten Bordelle und Sexzwangsarbeit, wie bereits erwähnt, eben doch. Auch Literaturkritiker werteten DiNurs Romane ab. Sie seien zu kitschig und setzten dadurch ihren historischen Erkenntniswert herab.²⁵

Gerade in den letzten Jahren, seit auch die Geschichtswissenschaft immer mehr Details des Holocaust aufzudecken vermochte, wird deutlich, dass DiNur bereits sehr früh einen Beitrag zur Aufklärung aller Schrecken der Internierung in einem KZ leistete.²⁶

Man konnte schon in den frühen 1950er Jahren im Roman *beit habubot/house of dolls* von den sadistischen pseudomedizinischen Eingriffen, denen die sog. ‚Feldhuren‘ unterzogen werden, lesen. Bevor die Taten von Dr. Mengele und seinem Gefolge bekannt wurden, schrieb sie DiNur bereits nieder.²⁷ Es gibt einen Abschnitt in *beit habubot/house of dolls*, in dem die Protagonistin Daniella sich medizinischen Vorkehrungen unterziehen muss, bevor sie als Zwangsprostituierte benutzt werden kann:

The scorching heat that had been burned through her vagina still fulgurated and lapped within her full strength. The focus of the pain – at first concentrated on one point where it drilled as with a white-hot drill – dulled somewhat as the pain spread throughout the body.

[...] In the rows of cages opposite were the girls whose experiments lasted for extended periods: artificial insemination, twin insemination, miscarriages, premature deliveries, and various methods

²¹ Vgl. Sommer: *Das KZ-Bordell*, S. 15.

²² Vgl. ebd., S. 16-17.

²³ Reparationszahlungen gab es zwar, doch wurden diese – wenn überhaupt – sehr spät ausgezahlt und eine öffentliche Anerkennung ihres Leidens gab es, in der Art und Weise wie bei anderen Gedenkfestivitäten, nicht.

Vgl. Christa Paul: *Zwangsprostitution. Staatlich errichtete Bordelle im Nationalsozialismus*, Berlin 1994, S. 48-57.

²⁴ Vgl. DiNurs Aussage beim Eichmann-Prozess.

²⁵ Vgl. Omer Bartov: „Kitsch and Sadism in Ka-Tzetnik’s Other Planet: Israeli Youth Imagine the Holocaust“, in: *Jewish Social Studies: New Series* Vol. 3.2 (1997), S. 42-76. Und: o.A.: „Wie Flucht“, in: *Der Spiegel*, 1981, URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-14317937.html> (zuletzt aufgerufen am 20.06.2015).

²⁶ Auseinandersetzungen vom Historiker Omer Bartov sind hier hervorzuheben.

²⁷ Über Experimente zur Zwangssterilisation gibt es unterschiedliche Quellen. Im *Holocaust Lexikon* kann man beispielsweise einen Überblick zu den Experimenten des Gynäkologen Carl Clauberg finden. Wolfgang Benz: *Lexikon des Holocaust*, München 2002, S. 151.

of castration and sterilization. The row of cages on the left belonged to the Surgical Experiment Department. Here the girls were replaced very quickly; they didn't last long. Female organs were removed from their bodies and replaced with artificial ones. On them were tried all sorts of poison tablets, which German pharmaceutical concerns sent to the chief physician to be tested on humans.²⁸

Berichte von den sog. ‚Piepel‘, den minderjährigen Lustknaben für Kapos,²⁹ sind dagegen sowohl in der Wissenschaft als auch in der Öffentlichkeit äußerst selten. Da es sich bei diesen Opfern um Minderjährige handelt, kann man davon ausgehen, dass die fehlenden Berichte von ZeitzeugInnen auf das erlebte Trauma zurückzuführen sind, welches bei Kindern und Jugendlichen zur Verdrängung führen kann.³⁰ Bei den männlichen Piepeln zwingt wohl auch ein Gefühl von Entmannung dazu, nichts über den sexuellen Missbrauch in den Lagern zu erzählen.³¹ Und doch gibt es in der Historie zwei Berichte, die jene Art der sexuellen Erniedrigung schildern.

Harry Naujoks offenbart in *Mein Leben im KZ Sachsenhausen*, welches 1987 in Buchform von seiner Frau veröffentlicht wurde, dass es für Kapos „zum ‚guten Ton‘ des Lagers [gehörte], einen Lustknaben zu haben [...]“,³² den man sich selbst an der Laderampe aussuchen konnte. Diese Piepel wurden sowohl als Gehilfen für kleinere Arbeiten als auch als Sexsklaven benutzt.³³

Ein weiterer bekannter Piepel, Kenneth R.,³⁴ erzählte im Jahr 1990 dem *Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies* der Yale University ebenfalls, wie er von einem Kapo zum persönlichen Sexsklaven erwählt wurde und berichtete von seinen berührenden Erfahrungen als Lustknabe.³⁵

In DiNurs Roman *Piepel* aus den frühen 1960er Jahren, ca. 20 bis 30 Jahre vor Bekanntwerden der Sexualverbrechen in den Lagern, befindet sich Protagonist Moni in der gleichen, hoffnungslosen Situation, die der Zeitzeuge im Interview schildert:

He so wants Franzl to like him in bed. He is ready to let Franzl try anything he wants on him. At first it had hurt him terribly. Those first nights in the cubicle with Franzl, he hadn't been able to lift a foot afterwards. He had to lie all day. He lost his appetite and couldn't touch a bite. He had choked down his tears. But after a while he got used to it. Only his appetite never came back.³⁶

²⁸ Ka-tzetnik 135633: *House of dolls*. St. Albans 1973, S. 155-156. Aufgrund der Lesbarkeit wurde entschieden, nur aus der englischen Ausgabe zu zitieren.

²⁹ Kapos waren KZ-Häftlinge, die eine führende Position haben. Meist als Block- bzw. Barackenchef, Küchenchef und dergleichen. Seltener waren es auch selbst Juden.

³⁰ Von den Auswirkungen des Traumas bei Kindern, die den Holocaust überlebten, kann man hier nachlesen: Rachel Lev-Wiesel und Marianne Amir: „Holocaust Child Survivors and Child Sexual Abuse“, in: *Journal of Child Sexual Abuse* 14.2 (2005), S. 69-83.

³¹ Vgl. Sommer: *Das KZ-Bordell*, S. 202-205.

³² Harry Naujoks, Ursel Hochmuth und Martha Naujoks: *Mein Leben im KZ Sachsenhausen, 1936-1942. Erinnerungen des ehemaligen Lagerältesten*, Berlin 1989, S. 341. Dort berichtet er auch über den BVer Blockältesten, der sich Jungen aus den Neuzugängen aussuchte.

³³ Sommer: *Das KZ-Bordell*, S. 201-202.

³⁴ In Robert Sommers Buch *Das KZ-Bordell* erhält Kenneth R. ein Pseudonym. Dort wird er ‚Keith Random‘ genannt.

³⁵ Vgl. *Yale University Library Catalog*; http://orbis.library.yale.edu/vwebv/search?searchArg=%22hvt+2367%22&searchCode=GKEY^*&limitTo=none&recCount=50&searchType=1&page.search.search.button=Search (zuletzt aufgerufen am 20.06.2015).

³⁶ Ka-Tzetnik: *Piepel*, S. 36.

Die Tabuisierung von DiNurs Romanen

DiNur brach auf diesem Weg mit vielen Tabus, die damals schon ganz klar bestanden – beispielsweise die Verbindung von Genozid und Sexualität durch die Offenbarung von systematischer sexueller Gewalt an Häftlingen.

Obschon DiNur offenbar daran gelegen war, Aufklärung hinsichtlich der Verbindung von Genozid und sexuellem Missbrauch zu leisten, ein mit Schweigen belegtes Tabu zu überwinden, fielen seine Romane zunehmend der Tabuisierung anheim. Ihm wurde der Vorwurf der Pornographie entgegengebracht, der Ausschlachtung des Leids zur sexuellen Stimulation seiner Leserschaft. Seine Romane seien pervers, pornographisch und wahnsinnig, konstatierten seine Kritiker.³⁷

Dass seine Romane dem Schweigen anheimfielen, mag auch an der europäischen Vermarktung der Werke liegen. In Israel sind die Bucheinbände schlicht gehalten – nur Titel und Pseudonym sind darauf zu sehen. In Europa dagegen sind die Einbände mit provokanten Bildern und reißerischen Aussagen versehen. Diese erwecken einen absolut irreleitenden Eindruck und schaffen daher eine große Differenz zum eigentlichen Inhalt. Auf den Einbänden für *house of dolls* und der deutschen Edition *Freuden-Abteilung* wurden beispielsweise Bilder einer vermeintlichen ‚Feldhure‘ abgedruckt. In einer Ausstellung zu Paul Goldmans Fotografie *The Forgotten Photographs: The Work of Paul Goldman from 1943-1961* ist auch das Bild der ‚Feldhure‘ zu sehen.³⁸ Das Foto ist schockierend, doch kann man nach weiteren Recherchen davon ausgehen, dass die Szene auf dem Foto gestellt ist und die abgebildete jüdische Frau keinesfalls eine ‚Feldhure‘ war.³⁹ Zusätzliche Aussagen auf den Einbänden dienen offensichtlich werbetechnischen Zwecken: so auch auf dem Bucheinband zur englischen Ausgabe von *Piepel*, wo es heißt: „The most terrible story ever told.“⁴⁰ Diese Werbemaßnahmen verzerren den Inhalt der Bücher eher zu Horrorgeschichten. Der sexuelle Inhalt der Bücher wurde u.a. in Anlehnung an entsprechende Aussagen von Verlegern und Historikern als reine Phantasie eines Autors abgestempelt und DiNurs Romane wurden zunehmend als pornographische Schundliteratur verstanden.

Neben den Differenzen in den Darstellungsweisen zwischen den israelischen und den europäischen Ausgaben gibt es auch noch Unterschiede, die im Zuge der Übersetzung entstehen. Durch scheinbar frei hinzugefügte Absätze oder unterschiedlich interpretierte Textstellen kommt es oftmals im Vergleich zur hebräischen Edition zu einem verfälschten Inhalt. Dabei werden in den Übersetzungen Dialoge eingefügt, die im Hebräischen so nicht stattfinden, Szenen der Verzweiflung im Original werden in den anderen Editionen in ihren Bedeutungen abgeschwächt, wichtige Begrifflichkeiten, die den Lageralltag beschreiben,

³⁷ Myriam Sivan: „„Stoning the Messenger“. Yehiel DiNur's *House of Dolls* and *Piepel*“, in: Sonja M. Hedgepeth und Rochelle G. Saidel (Hrsg.): *Sexual violence against jewish women during the holocaust*, Waltham 2010, S. 200-217, hier: S. 203-208.

³⁸ Vgl. Melissa Kuntz: „A photo show at the American Jewish Museum documents Israel's early days“, in: *Pittsburgh City Paper* vom 10.05.2007. <http://www.pghcitypaper.com/pittsburgh/a-photo-show-at-the-american-jewish-museum-documents-israels-early-days/Content?oid=1338403> (zuletzt aufgerufen am 20.06.2015).

³⁹ Dass es sich bei der Fotografie um ein gestelltes Bild handelt, kann man beispielsweise in der *Jerusalem Post* nachlesen: o.A., <http://www.jpost.com/Opinion/Letters/July-27-Fake-image> (zuletzt aufgerufen am 20.06.2015).

⁴⁰ Ka-Tzetnik: *Piepel*, Einband.

gehen in den Übersetzungen meist völlig verloren.⁴¹ Die übersetzten Texte können in Europa daher anders verstanden werden.

Aus meiner Sicht verbürgt DiNurs Literatur einen aufklärerischen Impetus: DiNurs Protagonisten Daniella und Moni sind Funktionshäftlinge, die hierarchisch höher Stehenden dienen. Sie bekommen durch ihre Funktionen besondere Privilegien wie mehr Essen, einen richtigen Schlafplatz und Kleidung. Die ausführliche Schilderung der sexuellen Dienste scheint dem Interesse geschuldet, die Grausamkeit der Lagererfahrung in all ihren drastischen und schockierenden Facetten vermittelbar zu machen.

Inzwischen hat das Thema der sexuellen Gewalt in Konzentrationslagern in der Forschung größere Aufmerksamkeit erfahren:⁴² Sowohl die Existenz von Lagerbordellen wie auch von Sex-Zwangsarbeiterinnen ist heute unumstritten, so dass DiNurs literarische Aufarbeitung der Lagervergangenheit als zentraler Schritt auf dem Weg zu einem Bruch mit dem Schweigen verstanden werden kann. Es gab nicht nur die beschriebenen Lagerbordelle und Sex-Zwangsarbeiterinnen; Jungen und Mädchen wurden von gleichgeschlechtlichen Kapos sexuell ausgenutzt. Auch die beschriebenen Experimente in *beit habubot/house of dolls* wurden tatsächlich so betrieben.

DiNur schuf mit seinen beiden Romanen eine Mischung aus Dokumentation und Fiktion. Es sind keine Erzählungen eines Einzelnen, es sind die von Vielen – von allen Ka-Tzetniks, die um ihr Leben und das ihrer Liebsten kämpfen und bangen mussten.

Seine Erzählungen dienen der Nachwelt als Erinnerung an eine Grausamkeit gegen die Menschheit. Der unfassbare Genozid, dem Millionen Menschen erlagen, sollte in seinen Einzelheiten nicht in Vergessenheit geraten. DiNurs literarische Zeitzeugnisse verleihen den Verstummten eine Stimme, die über die Jahre hinweg an Gehör verlor. DiNurs Romane und damit das Gedenken an die Ereignisse und die Opfer des Holocaust müssen erneut ‚aus der Asche‘ gehoben werden, damit sie nicht endgültig erlöschen.

LITERATURVERZEICHNIS

Abramovich, Dvir: „The Holocaust World of Yechiel Fajner“, in: *Nebula* 4.3 (2007), S. 20-39.

Amesberger, Helga, Katrin Auer und Brigitte Halbmayr: *Sexualisierte Gewalt: Weibliche Erfahrungen in NS-Konzentrationslagern*, Wien 2007.

Bartov, Omer: „Kitsch and Sadism in Ka-Tzetnik's Other Planet: Israeli Youth Imagine the Holocaust“, in: *Jewish Social Studies: New Series* 3.2 (1997), S. 42-76.

Benz, Wolfgang: *Lexikon des Holocaust*, München 2002

Glasner-Heled, Galia: „Reader, Writer, and Holocaust Literature: The Case of Ka-Tzetnik“, in: *Israel Studies* 12.3 (2007), S. 110-133.

Hedgepeth, Sonja M. und Rochelle G. Saidel (Hrsg.): *Sexual violence against jewish women during the holocaust*, Waltham 2010, S. 200-217.

⁴¹ Neben den gerade genannten Beispielen gibt es noch etliche mehr. Diese alle einzeln anzuführen, würde jedoch den Rahmen dieses Essays sprengen.

⁴² Wie man an den aktuelleren historischen Forschungen zur sexuellen Gewalt sehen kann. Beispielsweise: Sommer (2009) und Amesberger/Auer/Halbmayr (2007, 2010).

Ka-Tzetnik 135633: *Piepel*, London 1961.

Kuntz, Melissa: „A photo show at the American Jewish Museum documents Israel's early days“, in: *Pittsburgh City Paper* vom 10.05.2007, <http://www.pghcitypaper.com/pittsburgh/a-photo-show-at-the-american-jewish-museum-documents-israels-early-days/Content?oid=1338403>.

Milner, Iris: „The ‚Gray Zone‘ Revisited: The Concentrationary Universe in Ka-Tzetnik's Literary Testimony“, in: *Jewish Social Studies* 14.2 (2008), S. 113-155.

Naujoks, Harry, Ursel Hochmuth und Martha Naujoks: *Mein Leben im KZ Sachsenhausen, 1936-1942: Erinnerungen des ehemaligen Lagerältesten*, Berlin 1989.

o.A.: „Wie Flucht“, In: *Der Spiegel*, 1981, URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-HYPERLINK> "<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-14317937.html>"

Paul, Christa: *Zwangsprostitution: Staatlich errichtete Bordelle im Nationalsozialismus*, Berlin 1994.

Segev, Tom: *Die siebte Million: Der Holocaust und Israels Politik der Erinnerung*, Reinbek b. Hamburg 1995.

Sicher, Efraim: *Holocaust novelists*, Detroit 2004.

Sivan, Myriam: „‚Stoning the Messenger‘. Yehiel DiNur's *House of Dolls* and *Piepel*“, in: Sonja M. Hedgepeth und Rochelle G. Saidel (Hrsg.): *Sexual violence against jewish women during the holocaust*, Waltham 2010, S. 200-217.

Sommer, Robert: *Das KZ-Bordell: Sexuelle Zwangsarbeit in nationalsozialistischen Konzentrationslagern*. Paderborn 2009.

„Wir sind uns darüber einig, dass das Thema ‚Juden‘ nicht witzig ist!“¹

Über die Dethematisierung der Judenverfolgung und des Holocaust in der deutschen Populärliteratur der Nachwendezeit

Das titelgebende Zitat aus Timur Vermes' Roman *Er ist wieder da* von 2012 ist eine der wenigen Aussagen, die im Roman direkt zum Thema Juden und Nationalsozialismus getätigt werden. Darüber hinaus bleibt der wiederauferstandene „Herr Hitler“ nachgerade wortkarg hinsichtlich dieses Themas. Die entstehende Leerstelle wird innerhalb der Fiktion dadurch begründet, dass die Produzenten der Unterhaltungssendung, in welcher der reinkarnierte Hitler im Roman ein gefeiertes Comeback in den Medien erlebt, Protest von Zuschauern aufgrund antisemitischer Äußerungen verhindern wollen.

Die Dethematisierung der Judenverfolgung und des Holocaust, so die leitende Überlegung, ist über Vermes' Satire hinaus als Strukturmerkmal der Populärliteratur in Deutschland nach der Wiedervereinigung zu sehen. Die These, dass der Holocaust und die Judenverfolgung in der Populärliteratur mit einem Darstellungstabu belegt sind, soll im Folgenden anhand dreier Romane deutscher Autoren der letzten 20 Jahre gezeigt werden: Marcel Beyers *Flughunde* (1995), Bernhard Schlinks *Der Vorleser* (1995) und Thor Kunkels *Endstufe* (2004). Dabei lassen sich verschiedene Strategien literarischer Camouflage inhaltlicher und erzähltheoretischer Natur herausarbeiten, welche die Leerstelle nachhaltig kaschieren. Die ausgewählten Romane gehören aufgrund ihrer hohen Verkaufszahlen nachweislich zu den populärsten und einflussreichsten literarischen Auseinandersetzungen mit dem Nationalsozialismus und seinen Folgen. Insbesondere seit den 1990er Jahren gibt es in Deutschland eine wachsende Zahl an populären Romanen und Erzählungen, die sich der Vergangenheitsaufarbeitung und -bewältigung stellen.

Immer noch wirkt in der Darstellung des Nationalsozialismus und des Holocaust durch die Nachgeborenen und nachfolgende Generationen² das von Claude Lanzmann verfochtene „Bilderverbot“.³ Lanzmann wendet das zweite Gebot aus dem Alten Testament auf die Darstellung des Holocaust an. Das Original sei das einzig Authentische und jede sonstige Vorstellung davon könne nur eine Annäherung sein, die der Autorität des Wahren nicht gleichkommen kann. Dieses „Bilderverbot“ ist bis heute virulent, wie sich im Legitimationsdruck nachgeborener Generationen zeigt, deren literarische Bearbeitungen der Vergangenheit mitunter vor dem Maßstab der sogenannten Zeugnisliteratur bewertet werden.

¹ Timur Vermes: *Er ist wieder da*, Köln 2012, S. 96.

² Hierbei muss immer wieder bekundet werden, dass ein Konsens über zwei Annahmen zum Holocaust besteht: Zum einen ist dies die Singularität des Ereignisses und zum anderen ist es seine Undarstellbarkeit. Es gilt, das historische Ereignis möglichst ohne eine verfremdende Überformung zu erinnern. Siehe hierzu: Tilo Werner: *Holocaust-Spielfilme im Schulunterricht: Schindlers Liste – Der Pianist – Drei Tage im April – Das Leben ist schön – Zug des Lebens*, Norderstedt 2004, S. 27.

³ Um das „Bilderverbot“ von Lanzmann von dem biblischen abzutrennen, wird es im Weiteren in Anführungszeichen gesetzt. In seinem Dokumentarfilm *Shoah* (1985) verzichtet Lanzmann konsequent auf Archivaufnahmen aus Konzentrationslagern oder filmische Zeugnisse der Leichenberge. Er wahrt das proklamierte „Bilderverbot“ durch die Integration von Zeitzeugenberichten und Aufnahmen aus heutigen Gedenkstätten. Vgl. Claude Lanzmann: *Shoah*, FR 1985.

Mit dem Mauerfall verändert sich etwas im Geschichtsbewusstsein einer Generation, die durch die Ära Kohl und das postulierte *Ende der Geschichte* beeinflusst wurde.⁴ Mit dem Fall der Mauer wurde Geschichte erneut erfahrbar, und zwar eine vom Volk ausgehende Geschichte. „Im November ‘89 hatte ich das erste Mal das Gefühl, jetzt passiert Politik und ich stecke mittendrin. Politik war plötzlich nicht mehr eine Sache der Elterngeneration“,⁵ sagte Marcel Beyer in einem Interview mit dem *Tagesspiegel* im September 1995 nach dem Erscheinen seines Romans *Flughunde*. Geschichte war nun nichts Entrücktes mehr, keine ferne Zeit, die nicht mehr erfahrbar, nicht mehr beeinflussbar war.

Neben diesem fundamentalen Einschnitt ins Geschichtsbewusstsein einer Nation sind weitere gesellschaftliche und kulturelle Prozesse wichtig als Voraussetzung für das aufkommende literarische Schreiben über den Nationalsozialismus: Ende der 1970er Jahre und in den 1980er Jahren kamen vermehrt Geschichtswerkstätten auf und es etablierte sich langsam die Gedenkstättenzene, die die staatliche Vergangenheitspolitik teils unterlief und selbstständig Geschichte untersuchte. Dies gründet sich u.a. auf einen Ende der 1970er Jahre beginnenden gesellschaftlichen Diskurs um Judenverfolgung und Holocaust, der mit der Ausstrahlung der amerikanischen Fernsehserie *Holocaust* seinen Ausgang nahm.⁶ In den 1990er Jahren begann die populär-populistische Aufarbeitung der NS-Zeit mittels massenkompatiblen Fernsehdokumentationen, die ein gewisses Grundwissen um den Nationalsozialismus einer breiten Masse der bundesdeutschen Bevölkerung vermittelten.⁷

In der literarischen Aufarbeitung der NS-Zeit lassen sich für die Nachwendezeit im Wesentlichen zwei bedeutende Tendenzen verzeichnen: Es ist festzustellen, dass die historische Distanz dazu führt, dass sich die Darstellung immer weniger emotional aufgeladen zeigt. Seit den ersten Darstellungen der Deutschen als Opfer in den 1950er und 1960er Jahren,⁸ über die Frage nach den Tätern und Vätern seit den 1980er Jahren,⁹ bis hin zu den in den 1990er Jahren unternommenen Versuchen, die Wege in die Täterschaft zu ergründen,¹⁰ zeigen sich in der Gegenwart zuweilen distanzierte Ansätze des Umgangs mit der Vergangenheit.

Ein Mittel der Distanznahme scheint ein humoristischer Umgang mit Geschichte zu sein, der in satirischen, komödiantischen Darstellungen des NS-Regimes kulminiert. Zwar gab es ebenso lange, wie Hitler in der Öffentlichkeit auftrat, Witze und Karikaturen über ihn und seine Anhänger, aber die Diskussion über das Lachen über Hitler und die Nazis wird bei jeder neuen Nazi-Komödie und Hitlerparodie neu entfacht. Trotzdem wird diese Art des Umgangs von einem großen Teil der Gesellschaft toleriert.¹¹ Gleichzeitig ist festzustellen, dass es

⁴ Vgl. die Studie von Francis Fukuyama: *Das Ende der Geschichte. Wo stehen wir?*, München 1992.

⁵ Thomas Klug: „Gegen das Böse nicht gefeit: Marcel Beyer, Jungromancier mit Interesse an der NS-Zeit“, in: *Der Tagesspiegel*, 1. September 1995, S. 52.

⁶ Zwar ist belegt, dass die Serie selbst keinen nennenswerten Einfluss auf die Zuschauer in Deutschland hatte, aber die folgenden Fernsehdiskussionen und Debatten führten zu einem gesellschaftlichen Anstoß, der sich später im sogenannten Historikerstreit entladen sollte.

⁷ Zu den problematischen Aspekten siehe: Wulf Kansteiner: „Die Radikalisierung des deutschen Gedächtnisses im Zeitalter seiner kommerziellen Reproduktion: Hitler und das ‚Dritte Reich‘ in den Fernsehdokumentationen von Guido Knopp“, in: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 51 (2003), S. 626-648.

⁸ Vgl. z.B. Martin Bauer: *So weit die Füße tragen*, München 1957.

⁹ Vgl. z.B. Sigfrid Gauch: *Vaterspuren*, Königstein/Ts. 1979.

¹⁰ Vgl. z.B. Marcel Beyer: *Flughunde*, Frankfurt a.M. 1995. Klaus Modick: *Der kretische Gast*, München 2013.

¹¹ Zum Humor und der Komik im Dritten Reich vgl. Rudolph Herzog: *Heil Hitler, das Schwein ist tot! Lachen*

angesichts des umfangreichen historischen Wissensstandes in der Gegenwart nicht mehr primär um historische Erkenntnis geht, so dass sich die Auseinandersetzung mit dem NS-Erbe durchaus vom konkreten Gegenstand löst. Die schwindende persönliche Betroffenheit der nachgeborenen Generationen scheint den Weg zu ebnen für einen ironischen und parodistischen Ansatz der Begegnung mit Geschichte.

Anonyme Opfer in Marcel Beyers *Flughunde* (1995)

Flughunde ist Marcel Beyers zweiter Roman und wird gemeinhin mit den späteren Romanen *Spione* (2000) und *Kaltenburg* (2008) in eine Reihe gestellt, da sie sich alle mit der NS-Vergangenheit beschäftigen und sich auf verschiedene Weise diesem Thema nähern.¹² Der Roman wird aus zwei Perspektiven erzählt. Die erste repräsentiert jene des Hörakustikers Hermann Karnau, der für die Aufstellung der Lautsprecher bei NS-Großveranstaltungen verantwortlich ist und sich als gänzlich unschuldig und harmlos darzustellen versucht, was aber nur bedingt funktioniert: „Ein Rülpsen. Da hat jemand gerülpt in meiner Nähe. Und meine Nackenhaare sträuben sich, noch bevor mir die Natur des Geräusches deutlich wird. [...] Löschen. Man müsste die Laute solcher Kreaturen löschen können.“¹³

Als Hörakustiker zeichnet Hermann Karnau ein besonderes Interesse gegenüber Stimmen aus: „Wir alle tragen Narben auf den Stimmbändern. Sie bilden sich im Laufe eines Lebens, und jede Äußerung hinterläßt ihre Spuren, vom ersten Schrei eines Säuglings angefangen.“¹⁴ Seine Erkenntnisse über die menschliche Stimme entsprechen den Vorstellungen von Vererbung und Erziehung der Nazis.¹⁵ Karnau wird nach seiner Beteiligung an der sprachlichen „Entwelschung“ des Elsass mit biologischen Versuchen an Menschen betraut. Hier soll die Stimme operativ der deutschen Sprache angepasst werden, denn er glaubt, dass „die deutsche Zunge gewissermaßen im Blut liege von Geburt an.“¹⁶ Die Versuche selbst und die körperliche Verfassung der Versuchspatienten werden deutlich beschrieben:

Die offene Hautdecke, die Maserung der Muskulatur, das austretende Blut gerinnt um Kinn und Schultern, verklebt den Pelz. Haben Sie endlich den Durchbruch? Die Klemme wird in den Hals geschoben. Besser ausleuchten, nichts zu erkennen. Im Anschlag die Luftröhre: Ein schwacher, gleichmäßiger Lufthauch weht um die Finger des Chirurgen. Jetzt durch die enge Öffnung mit dem Skalpell vor bis zum Kehlkopf.¹⁷

Was nicht beschrieben wird, ist, um wen es sich dabei handelt. Welche Menschen werden hier dem Forschungswahn Karnaus geopfert? Dass es sich um Gefangene, wahrscheinlich aus einem Konzentrationslager, handelt, lässt sich schlussfolgern. Es wird jedoch keine Identität, keine Herkunft, kein Geschlecht verraten. Zum einen ist dies durch die Erzählperspektive bedingt, denn Karnaus Sicht ist fokussiert, ein Blick auf die Menschen hinter den Stimmen

unter Hitler – Komik und Humor im Dritten Reich, Frankfurt a.M. 2006.

¹² In Beyers *Spione* (2000) entdecken Enkelkinder ein altes Fotoalbum und rekonstruieren daran eine mögliche Vergangenheit der Großeltern im NS. In *Kaltenburg* (2008) wird die Karriere eines Zoologen, der Parallelen mit Konrad Lorenz aufweist, am Ende des Zweiten Weltkriegs und danach in der DDR erzählt.

¹³ Beyer: *Flughunde*, S. 17f.

¹⁴ Ebd., S. 21.

¹⁵ Siehe hierzu u.a.: Konrad Lorenz: „Durch Domestikation verursachte Störungen arteigenen Verhaltens“, in: *Zeitschrift für angewandte Psychologie und Charakterkunde* 59.1, 2 (1940), S. 2-81.

¹⁶ Beyer: *Flughunde*, S. 142.

¹⁷ Ebd., S. 160.

wird nicht gewährt: „Ich darf mich von einer bemerkenswerten Stimme nicht ablenken lassen [...] vom Auftreten einer geistesgestörten Frau, die auf den alten Mann eindrischt [...].“¹⁸

Nicht die Opfer, sondern die Grausamkeiten, die ihnen angetan werden, stehen im Vordergrund dieses Romans. Die Anonymität der Opfer bleibt durch die Fokussierung auf die Täterperspektive ungebrochen bestehen, nur rudimentär werden z.B. die Haftbedingungen beschrieben: Die Versuchspersonen Karnaus werden ihm geliefert. Empathie zeigt Karnaus Perspektive auf die Toten nicht. Es erfolgt immer eine Distanzierung des Erzählers Karnau vom Grauen, das er verursacht.¹⁹ Die Opfer der Menschenversuche werden nicht als Subjekte gestaltet, sie sind Objekte menschenverachtender Versuchsaufbauten. Die Anonymität der Opfer ist gleichzeitig eine Verallgemeinerung der Opfer.

Die zweite Erzählstimme gehört Helga, der ältesten Tochter des Propagandaministers Joseph Goebbels.²⁰ Die Identität der Figur bleibt für den Rezipienten lange Zeit im Dunkeln; erst nach einer gewissen Zeit erschließt sich der familiäre Zusammenhang. Zwar gibt es von Anfang an Hinweise, aber diese sind lediglich für die historisch informierten LeserInnen zu verstehen.²¹ Interessant ist die Sichtweise, die durch Helgas Erzählen offeriert wird. Sie gibt einen scheinbar unverblümten Blick auf die private und familiäre Seite des Propagandaministers. Außerdem gewährt der fingierte kindliche Blick eine scheinbar unverstellte Sicht auf den Propagandaminister:

Eine Freundin von Hilde, die keinen Privatunterricht bekommt, hat einmal erzählt, welchen Unsinn sie auswendig lernen mußte: Wie groß beim Arier der Kopf ist, um ihn mit anderen Rassen zu vergleichen, da wurde alles ausgemessen, sogar die Ohren, jede Einzelheit. Vielleicht hat Papa uns auch darum aus der Schule rausgenommen. Wir lernen lieber Englisch, wie Mama, die viele Sprachen spricht. Sie braucht nie einen Übersetzer, anders als Papa, der sich mit ausländischen Gästen nicht allein unterhalten kann.²²

Während Karnau sich gegenüber dem vermeintlich unverstellten kindlichen Blick als unzuverlässiger Erzähler hinsichtlich der Repräsentation der Geschehnisse entlarvt, offenbaren sich Vorgänge des Terrors und der alltäglichen Schikanen der Nationalsozialisten im Deutschen Reich dennoch auf subtile Weise.²³ Was in den Taten und Berichten Karnaus nicht offen ausgesprochen wird, artikuliert sich in den Handlungen und Spielen der Kinder Goebbels'.²⁴ Deren Spiele sind inspiriert durch das, was sie beobachtet haben:

¹⁸ Ebd. S. 29.

¹⁹ Barbara Beßlich: „Unzuverlässiges Erzählen im Dienst der Erinnerung: Perspektiven auf den Nationalsozialismus bei Maxim Biller, Marcel Beyer und Martin Walser“, in: dies., Katharina Grätz und Olaf Hildebrand (Hrsg.): *Wende des Erinnerns? Geschichtskonstruktion in der deutschen Literatur nach 1989*, Berlin 2006, S. 35-52, hier: S. 47.

²⁰ Dies ist nicht die reale Tochter von Joseph Goebbels und auch alle anderen historischen Personen sind fiktiv. Wichtig ist hier nur, dass die Namen von historischen Persönlichkeiten benutzt werden. So ist Karnau eigentlich als Wachmann im Führerbunker und erster Augenzeuge der Westalliierten für den Tod Hitlers bekannt.

²¹ Diese Hinweise ergeben sich zum Beispiel aus den Namen der Geschwister Helgas, die im Roman aber nur mit dem Rufnamen genannt werden. So können nur die historisch kundigen Rezipienten einen Rückschluss auf die Identität der Kinder und Eltern ziehen.

²² Beyer: *Flughunde*, S. 163.

²³ Ebd. S. 36.

²⁴ Simon, Ulrich: „Assoziation und Authentizität: Warum Marcel Beyers *Flughunde* auch ein Holocaust-Roman ist“, in: Marc-Boris Rode (Hrsg.): *Auskünfte von und über Marcel Beyer*, München 2003, S. 110-125, hier: S. 119.

Wir spielen Aktion, spontane Aktion, und nicht geregelten Appell. Wir haben einmal in der Stadt gesehen, wie das geht. Hilde schaut zu mir und sagt: Wir zwei geben die Befehle, Ihr Kleinen müßt uns gehorchen.

Sie holen ihre Zahnbürsten aus dem Badezimmer und müssen sie vorzeigen: Wir prüfen, ob sie auch in Ordnung sind. Dann müssen die Kleinen auf die Knie runter, sie müssen mit den Zahnbürsten den Boden im Spielzimmer sauber putzen, wir Aufseher stoßen sie, wir dürfen sogar ein bißchen treten. Die Kleinen dürfen uns nicht ins Gesicht sehen beim Schrubben, sie müssen den Blick senken und dürfen auch einander nicht anschauen, jeder hat seine Ecke auf dem Teppich anzustarren. Wir Großen stehen mit breiten Beinen vor ihnen und stemmen die Hände in die Hüften: Los, bürsten, macht schon. [...]

Wir brüllen uns die Köpfe rot, Hilde will unbedingt lauter schreien als ich, aber wir merken beide, daß wir langsam heiser werden, bald haben wir eine richtige Wut auf unsere Geschwister.²⁵

Das vermeintlich unbescholtene Kinderspiel wird alsbald durch die Mutter sanktioniert. Die mütterliche Intervention verdeutlicht den asozialen Charakter der Handlung und lässt auf die Abgründigkeit des realen Hintergrunds schließen: Im Kinderspiel wird mittelbar der Alltag von Opfern des NS-Regimes Gestalt, den die Kinder durch ihr Spiel hier abbilden. Dem Schauspiel der Kinder obliegt die Repräsentation dessen, was sonst im Roman nicht offen ausgesprochen wird. Die Geheimniskrämerei der Kinder bezüglich des Spiels verrät ihr Wissen um dessen Unwürdigkeit: „Nein, niemand darf erfahren, was wir mit den Kleinen angestellt haben, es gibt gewisse Dinge, die man zwar sehen, aber nicht hören darf, nicht aussprechen, sich nicht darüber unterhalten.“²⁶ Deutlich artikuliert sich hier auch eine Mentalität des Wegsehens, die vom Kinderspiel auf den gesamtgesellschaftlichen Kontext schließen lässt.

An einer Stelle wird durch den Einsatz einer doppelbödigen Metaphorik deutlich auf die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden verwiesen. Wenn dem Vater Goebbels bei der Autofahrt mit den Kindern die Spinne, die am Rückspiegel ihr Nest baut, ein Dorn im Auge wird, zeigt sich in seiner Arachnophobie der Antisemitismus des Propagandaministers: „Wir wollen doch einmal schauen, ob wir so schnell fahren können, daß wir die Spinne im Fahrtwind abschütteln. [...] er blickt nur immer auf das Spinnennetz. [...] Und wenn wir nach Magdeburg fahren müssen, um das Vieh los zu werden.“²⁷ Tatsächlich entledigt sich die Familie des *blinden Passagiers*: „Papa ist mit seiner Arbeit sehr zufrieden [...]“²⁸ Dieser Auszug rekurriert in seiner Bildsprache auf die Judenverfolgung, so die Juden zur Zeit des Dritten Reiches häufig als Spinnen oder auch als Vieh bezeichnet wurden.²⁹

In diesem Beispiel bleibt das „Bilderverbot“ offensichtlich gewahrt: Der Holocaust wird nur indirekt über Sprachbilder vermittelt, die über das Kollektivgedächtnis dekodiert werden können. Es genügen Anspielungen und Schlüsselworte, um die entsprechenden Bilder eines kollektiven Wissens zu evozieren. So kann das „Bilderverbot“ vordergründig beibehalten werden, während gleichzeitig subkutan über Holocaust und Judenverfolgung reflektiert wird.

²⁵ Beyer: *Flughunde*, S. 144.

²⁶ Ebd., S. 145.

²⁷ Ebd., S. 108.

²⁸ Ebd., S. 109.

²⁹ Alexander Bein: „Der jüdische Parasit‘: Bemerkungen zur Semantik der Judenfrage“, in: *Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte*, 13.2 (1965), S. 121-149, hier: S. 132-133.

Konflikte einer Kriegsgeneration in der Nachkriegszeit in Bernhard Schlinks *Der Vorleser*

In Bernhard Schlinks international erfolgreichem Bestseller *Der Vorleser* aus dem Jahr 1995 geht es um die Liebe des jugendlichen Michael Berg, einem Kind der Nachkriegsgeneration, zu der viele Jahre älteren NS-Täterin Hanna Schmitz, die während des Krieges als Aufseherin in einem KZ tätig war. Im Laufe der Handlung offenbart sich nicht nur ihre Mittäterschaft an den Verbrechen des Nationalsozialismus, sondern auch ihr Analphabetismus, der als Form der Unmündigkeit und Handlungslegitimation erwogen wird, und Michael mit quälenden Fragen nach Schuld und Sühne und nach seiner eigenen Schuldverstrickung durch die Liebe zur Tätergeneration konfrontiert.

Die umfangreiche Darstellung des Gerichtsprozesses gegen die ehemalige KZ-Aufseherin Hanna nimmt rein quantitativ betrachtet einen breiten Raum in Bernhard Schlinks Roman *Der Vorleser* ein und bietet eine Erzählplattform für einen differenzierten Opferdiskurs bzw. die direkte Thematisierung von Judenverfolgung und Holocaust an. Tatsächlich drängt sich zuweilen der Eindruck der Kulissenhaftigkeit des historischen Geschehens auf, denn zentral wird die Frage nach dem Opferstatus der nicht literarisierten Hanna bzw. des Jungen, der sich in sie verliebt und ihr (sexuell) hörig wird, verhandelt.

Das Authentizitätsgebot im Umgang mit der deutschen Geschichte wird hier durch einen Erzähler der Nachgeborengeneration eindeutig problematisiert. Es geht unter anderem um (legitime) Formen des Zugriffs einer Generation, die nur mittelbar, über ihre (verwandtschaftlichen) Bande mit der Tätergeneration Zugang zu den Gräueln der Vergangenheit hat. Insofern sucht Michael die Berührungspunkte zur Historie über die Vermittlung von persönlicher Individualgeschichte:

Zuerst wollte ich unsere Geschichte schreiben, um sie loszuwerden. Aber zu diesem Zweck haben sich die Erinnerungen nicht eingestellt. Dann merkte ich, wie unsere Geschichte mir entglitt, und wollte sie durchs Schreiben zurückholen, aber auch das hat die Erinnerung nicht hervorgelockt. Seit einigen Jahren lasse ich unsere Geschichte in Ruhe. Ich habe meinen Frieden damit gemacht. Und sie ist zurückgekommen, Detail um Detail und in einer Weise rund, geschlossen und gerichtet, daß sie mich nicht mehr traurig macht.³⁰

Persönliche Erlebnisse und geschichtliche Ereignisse werden im Roman enggeführt, die Selbstbeschreibungen Michaels als Opfer der emotionalen Grausamkeit Hannas rekurren nicht selten auf die im Prozess geleisteten Schilderungen der jüdischen Opfer der angeklagten NS-Täterinnen. Ihre Identität wird insbesondere durch das leitmotivische Ritual des Vorlesens suggeriert, denn schließlich genießt Hanna das Vorlesen durch Untergebene sowohl während ihrer Tätigkeit als Aufseherin als auch in ihrer Beziehung zum jugendlichen Michael, der den Gewaltopfern ebenfalls in seiner physischen Konstitution durchaus gleicht. Durch seine emotionale Verstrickung positioniert sich Michael eindeutig als unzuverlässiger Erzähler der Vergangenheit. Zwar lügt er nicht offensichtlich, wie Beyers Figur Karnau dies zu tun pflegt. Dennoch werden ‚Glättungsbestrebungen‘ hinsichtlich der Taten und Handlungen von Hanna deutlich markiert, um dem Rechtfertigungsdruck, dem sich Michael gegenüber sieht, Ausdruck zu verleihen.

³⁰ Bernhard Schlink: *Der Vorleser*, Zürich 1995, S. 206.

Besonders deutlich zeigt sich dies, wenn Michael nach dem Ende seiner Beziehung zu Hanna als Student eines rechtswissenschaftlichen Seminars zum Chronisten des Prozesses gegen Hanna bestellt wird. Hier tritt die Diskrepanz zwischen Anspruch auf eine authentische Wiedergabe des Prozessverlaufes und ihrer Emotionalisierung offen zu Tage. Die Beschränkung der Informationen über den Tathergang beläuft sich vorwiegend auf Bekanntes. Der Alltag im Dritten Reich und der Holocaust werden nur mittels der allgemein bekannten Bilder, die schon in den 1960er Jahren verbreitet waren, berichtet. Es erfolgt eine stark verkürzte Beschreibung der Umstände.³¹

Das eigentliche Skandalon des Romans, neben der literaturkritisch viel diskutierten Schuldminde rung einer NS-Täterin durch deren prominent inszenierten Analphabetismus, aber zeigt sich in der Vernachlässigung der Opferperspektive³² zugunsten des Vergleichs des Unvergleichlichen. Zwar werden die Opfer immer wieder erwähnt, aber mit keinem Wort werden die Gräueltaten in Auschwitz oder auf dem Todesmarsch nach Westen in ihrem drastischen Ausmaß thematisiert. Sogar offensichtliche Verharmlosungen des Alltags im Lager und der Todesmärsche werden in den Schilderungen im Prozess virulent, so dass die Konstruktion der schuldlosen Hanna durch die Perspektive Michaels allererst möglich wird.³³ An dieser Stelle muss auch die Wiedergabe der Erlebnisse der jüdischen Holocaustüberlebenden durch Michael in Zweifel gezogen werden:

Das Lager bei Krakau war für Mutter und Tochter die letzte Station nach Auschwitz. Es war ein Fortschritt; die Arbeit war schwer, aber leichter, das Essen war besser, und es war besser, zu sechs Frauen in einem Raum als zu hunderten in einer Baracke zu schlafen Und es war wärmer; die Frauen konnten auf dem Weg von der Fabrik ins Lager Holz aufsammeln und mitnehmen. Es gab die Angst vor der Selektion. Aber auch sie war nicht so schlimm wie in Auschwitz. Sechzig Frauen wurden jeden Monat zurückgeschickt, sechzig von rund zwölfhundert; da hatte man selbst dann eine Überlebenserwartung von zwanzig Monaten, wenn man nur durchschnittliche Kräfte besaß, und man konnte immerhin hoffen, stärker als der Durchschnitt zu sein. Überdies durfte man erwarten, daß der Krieg schon in weniger als zwanzig Monaten zu Ende sein würde.

Das Elend begann mit der Auflösung des Lagers und dem Aufbruch der Gefangenen nach Westen.³⁴

Hannas Rolle in der Todesmaschinerie bleibt erstaunlich farblos, so dass die Überlebenden nie von Hanna als Aufseherin sprechen.³⁵ Sowieso wird Hanna nicht als Nationalsozialistin dargestellt. Indirekt sind es zwar jene als „deutsch“ geltenden Eigenschaften, die Hanna auszeichnen, zu keinem Zeitpunkt stehen aber rassistische oder antisemitische Gründe für Hannas Entscheidungen zur Disposition.³⁶ Das Verdikt gegen die Eltern lässt im Gegensatz zur Schilderung von Hanna eine gewisse emotionale Härte erkennen, die einen persönlichen Schuldspruch erlaubt:

³¹ Klaus Köhler: *Alles in Butter: Wie Walter Kempowski, Bernhard Schlink und Martin Walser den Zivilisationsbruch unter den Teppich kehren*, Würzburg 2009, S. 263.

³² Jürgen Zarusky: „Betäubung einer Vergangenheit: Bernhard Schlinks Roman ‚Der Vorleser‘ (1995)“, in: ders. und Johannes Hürter (Hrsg.): *Epos Zeitgeschichte, Roman des 20. Jahrhunderts in zeithistorischer Sicht: 10 Essays für den 100. Band*, München 2010, S. 133-152, hier: S. 152.

³³ Ebd.

³⁴ Schlink: *Vorleser*, S. 115-116.

³⁵ Ebd. S. 150.

³⁶ Rick Crownshaw: „Rereading ‚Der Vorleser‘, Remembering the Perpetrator“, in: Stuart Taberner und Karina Berger (Hrsg.): *Germans as Victims in the Literary Fiction of the Berlin Republic*, Rochester 2009, S. 147-161, hier: S. 152.

Ich bin sicher, daß sie, soweit wir sie gefragt und sie uns geantwortet haben, ganz Verschiedenes mitzuteilen hatten. Mein Vater wollte nicht über sich reden. Aber ich wußte, dass er seine Stelle als Dozent der Philosophie wegen der Ankündigung einer Vorlesung über Spinoza verloren und sich und uns als Lektor eines Verlages für Wanderkarten und -bücher durch den Krieg gebracht hatte. Wie kam ich dazu, ihn zu Scham zu verurteilen? Aber ich tat es. Wir alle verurteilten unsere Eltern zu Scham, und wenn wir sie nur anklagen konnten, die Täter nach 1945 bei sich, unter sich geduldet zu haben.³⁷

Unsere Eltern hatten im Dritten Reich ganz verschiedene Rollen gespielt. Manche Väter waren im Krieg gewesen, darunter zwei, drei Offiziere der Wehrmacht und ein Offizier der Waffen-SS, einige hatten Karriere in Justiz und Verwaltung gemacht, wir hatten Lehrer und Ärzte unter unseren Eltern, und einer hatte einen Onkel, der hoher Beamter im Reichministerium des Inneren gewesen war.³⁸

Die Opfer von Verfolgung und Gewalt klagen im Gegensatz zu den Nachgeborenen nicht direkt an und bleiben weitestgehend anonym. Eine individualisierte Stimme, die ein Gegengewicht zu Michaels Stimme als Vertreter der Nachkriegsgeneration bildet, wird lediglich in der Tochter einer ehemaligen Gefangenen modelliert, die ihre Kindheitserfahrung an die Internierung in einem Buch veröffentlicht. Diese verleiht Aufschluss über den Umstand, dass die Mädchen Hanna vorlesen mussten und legt damit den Grundstein ihrer Vergleichbarkeit mit Michael, um in der persönlichen Konfrontation mit Michael am Ende der Romanhandlung gar ihr Mitleid hinsichtlich der Grausamkeit Hannas an Michael zu bekunden.³⁹

Durch die Erzählerstimme Michaels wird das „Bilderver-“ bzw. Authentizitätsgebot eindeutig problematisiert. Wie kann eine Darstellung der Gräuel der Vergangenheit in der Generation der Nachgeborenen geleistet werden, wenn die Elterngeneration sich in ein Tuch des Schweigens hüllt, und die Bilder des Schreckens, wie während Michaels Besuch in Natzweiler-Struthof deutlich wird, medial ge- bzw. überformt sind? Mit dieser erkenntnisleitenden Frage leistet der Roman eine metareflexive Problematisierung von Holocaustliteratur im Übergang der Generationen. Die Anbindung an einen Opferdiskurs wird hier geleistet über die persönliche Erfahrung des Erzähler-Ichs, die jedoch eine divergente Ebene der Opferschaft sexueller und seelischer Gewalt betrifft. Diese Transformation eröffnet jedoch einen Spielraum für Kontroversen: Durch die Erzählerfigur Michael und seine Liebe zu Hanna wird zum einen eine problematische ‚Verharmlosung‘ von Täterschaft geleistet, zum anderen wird hier durch den mitunter selbstmitleidigen Duktus eines Nachgeborenen ein Vergleich des Unvergleichlichen gezogen. Der emotional versehrte Michael wird zum Teil analog zur jüdischen Opferfigur im Roman gestaltet, was schließlich zu einer problematischen Konturlosigkeit der historischen Verbrechen führt.

Profitgier und Pornographie in Thor Kunkels *Endstufe*

Thor Kunkels bereits im Vorfeld seines Erscheinens äußerst kontrovers diskutierter Roman⁴⁰ *Endstufe* aus dem Jahr 2004⁴¹ stellt den SS-Hygieneinstitusangestellten Karl Fußmann in den

³⁷ Schlink: *Vorleser*, S. 88.

³⁸ Ebd., S. 88.

³⁹ Zarusky geht in seiner Argumentation sehr vom historischen Blickwinkel aus, der aber zu wenig auf die Erzählproblematik Rücksicht nimmt und somit einige Sachverhalte zu streng bewertet und ablehnt.

⁴⁰ Bekanntlich nahm der Rowohlt-Verlag den Roman aufgrund seiner vermuteten Brisanz aus dem Programm,

Mittelpunkt der stark verzweigten Handlung um die Produktion und Verbreitung pornographischer Filme insbesondere in Nordafrika, in die der sexhungrige Fußmann aufgrund seiner sexuellen Verbindung zur Prostituierten Lotte unfreiwillig hineingerät. Der Eintritt in die Welt des Pornogeschäftes durch das unbeabsichtigte Mitwirken in einer seiner Produktionen führt Fußmann in eine Welt der Dekadenz, der Profitgier und Oberflächlichkeit. In *Endstufe* wird die Pornographie, so die Selbstauskunft des Autors Kunkel, zur „poetische[n] Metapher, um das Phänomen Drittes Reich vollständig zu erfassen“.⁴² Dieser Erkenntnisanspruch, der einen metaphorischen Zugang zur Geschichte deutlich vor einem vermeintlich authentischen Zugriff priorisiert,⁴³ tendiert jedoch dazu, vor dem Hintergrund von Egozentrismus, Gier, Macht und Sex die Verbrechen zu anthropologisieren, statt ihre historische Dimension herauszuarbeiten: Überhaupt gibt es im gesamten Roman nur eine einzige Stelle, die sich direkt auf die Verfolgung und Ermordung der Juden bezieht. Dies passiert, wenn über die vergnügungssüchtige höhere Gesellschaft im Dritten Reich des Jahres 1939 berichtet wird:

Schon nach der Kapitulation Polens bemängelten viele die ‚fehlende Spannung‘. Der Dienst an der Waffe war dennoch verpönt, die Verfolgung der Juden hielt man zwar für einen Skandal, aber das Thema restlos *passé*. Auch die täglich ausposaunten Siegesmeldungen wurden weitgehend ignoriert.⁴⁴

Es bleibt ein fadenscheiniger Beigeschmack: Es wird der Eindruck einer Gesellschaft vermittelt, die uninteressiert an ihren Mitmenschen und wenig empathisch ist. Zwar eröffnet sich ein Panorama menschlicher Abgründe, aber die ideologische Prägung der Zeit wird zur Nebensache, es gibt keinen direkten Hinweis auf einen tief wurzelnden Antisemitismus oder einer bewussten Kenntnis oder Zustimmung zur staatlichen Verfolgung von Mitbürgern.

Zwar wird im Zusammenhang mit der Forschung, die im SS-Hygiene-Institut geleistet wird, offensichtlich auch von Menschen aus nicht näher beschriebenen Lagern Gebrauch gemacht, aber darüber wird nur am Rande berichtet. Der Hygieniker Fußmann wird angehalten, mit deutschen Soldaten in Nordafrika Experimente durchzuführen, indem er diese vorsätzlich infiziert, um sie mit seiner neuen Behandlungsmethode zu heilen. Dies geschieht jedoch nicht, obwohl die Möglichkeit und die äußeren Gegebenheiten mehrfach betont werden: „Wie Sie wissen, wir leben in einer Zeit ohne ethische und moralische Grenzen.“⁴⁵ Diese Aussage ist durchaus zweideutig zu lesen. Auf der einen Seite bezieht sich dies relativ klar auf die Möglichkeiten der Forschung im Hinblick auf Menschenversuche, auf der anderen Seite gelten die Möglichkeiten der Überschreitung aber auch für den Bereich der Pornographie, die das Herzstück der Erzählung bildet. Zentral werden nicht die historischen

so dass er letztlich 2004 im Berliner Eichborn-Verlag erschien.

⁴¹ Thor Kunkel: *Endstufe*, Berlin 2004.

⁴² Thor Kunkel zit. in: Gerrit Bartels: „Der Porno, der verpuffte“, in: *taz* vom 30.03.2004 unter <http://www.taz.de/1/archiv/?dig=2004/03/30/a0141> (zuletzt aufgerufen am 12.08.2016).

⁴³ Wobei Kunkel bei der Bewerbung seiner Arbeit häufig den Anspruch erhob, sein Roman basiere auf einer wissenschaftlich zu nennenden Auseinandersetzung mit der vermeintlichen NS-Pornoindustrie, trage folglich zur Erforschung und Aufarbeitung der NS-Gräuel unmittelbar bei. Vgl. Hendryk M. Broder: „Protokoll eines Literaturskandals: Wie sich Thor Kunkel um Kopf und Hintern redete“, in: *Spiegel online* vom 20.04.2004, <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/protokoll-eines-literatur-skandals-wie-sich-thor-kunkel-um-kopf-und-hintern-redete-a-296007.html> (zuletzt aufgerufen am 12.08.2016).

⁴⁴ Kunkel: *Endstufe*, S. 81.

⁴⁵ Ebd., S. 105.

Bedingungen des ethisch-moralischen Vakuums beleuchtet, sondern die Antriebsfeder der Sexindustrie, kurzum: Profitgier. Diese dominiert auch den Bereich der Forschung, wodurch ein übergreifendes Erklärungsmuster menschlicher Abgründe gestiftet wird:

Worum geht es in der Zweckforschung? Nicht um Erkenntnisse zum Wohle der Menschheit. Es geht um Ideen, die *politisch* gut ankommen. Denn die werden gefördert. Von Leuten, die nichts von Wissenschaft verstehen, Sie wissen schon, den Polit-Hanseln.⁴⁶

Bei Kunkel gibt es keine Überzeugungstäter im Dienste des Nationalsozialismus: „Ein Hakenkreuz mit einem grünen Kranz, dachte er. Fehlt nur noch die Grabinschrift.“⁴⁷ Kunkels Charaktere sind Überprivilegierte, die sich durch eine ironisch distanzierte Haltung auszeichnen. So muss konstatiert werden, dass das Romanpersonal den Nationalsozialismus als Ideologie nicht ernst nimmt. Vielmehr ist es eine Plattform, auf der sich die Reichen und Mächtigen tummeln und ihren eigenen privaten Interessen nachgehen. Dabei werden die gegebenen Umstände für die eigenen Vorhaben als Mittel der Vorteilsnahme genutzt: „Man musste nicht viel sagen in so einer SS-Uniform, am besten gar nichts. Selbst sein Vermieter, ein kriegsversehrter Ritterkreuzträger, grüßte zuerst. Schwarz war also Fußmanns Schutzfarbe und Gewähr für gute Behandlung.“⁴⁸

Indem gezielt solche Charaktere konstruiert werden, die nur ihrem eigenen Wohl dienen und nicht der herrschenden Ideologie, deren Ernsthaftigkeit mehrfach zugunsten einer generalisierenden sozialdarwinistischen Perspektive in Zweifel gezogen wird, wird die Frage nach der allgemeinen Konstitution des Menschen in den Vordergrund gerückt:

Es gibt Kollegen, die sind zielstrebigere als Sie Fußmann. Die nutzen die Möglichkeiten, die ihnen der Staat bietet, und schöpfen Fördergelder ab. Der Fortschritt hat schon immer Menschenopfer gefordert.⁴⁹

Fußmann dagegen kümmert sich im Roman vornehmlich um die pornographischen Filme, die einen erheblichen Wert darstellen. Diese sollen nämlich im neutralen Ausland gegen kriegswichtige Rohstoffe eingetauscht werden, die dann dem deutschen Staat verkauft werden sollen. Wird nun Kunkels geäußerte Zielsetzung für seinen Roman hierzu im Vergleich gelesen, vervollständigt sich ein Bild:

Ich glaube, es ist wichtig, das Dritte Reich unter dem Aspekt der Verführung und Verblendung zu sehen. Ich benutze die Pornographie als poetische Metapher, um das Phänomen Drittes Reich vollständig zu erfassen. Ich zeige den Intimitätsverlust und die Perversion, die der Faschismus beinhaltet.⁵⁰

Perversion und Intimitätsverlust lassen sich auf verschiedenen Ebenen feststellen. Die vorliegende Perversion ist eigentlich, dass während im Krieg Menschen sterben, an der „Heimatfront“ andere Menschen pornographische Filme drehen und damit das große Geld verdienen wollen. Doch insgesamt läuft Kunkels historisches Erkenntnisinteresse ins Leere, denn im Prinzip ist das alles nur „perverser“ Kapitalismus. Alles ist ein ständiges „Gerangel

⁴⁶ Ebd., S. 368.

⁴⁷ Ebd., S. 19.

⁴⁸ Ebd., S. 15.

⁴⁹ Ebd., S. 198.

⁵⁰ Zitat von Kunkel auf dem Schutzumschlag.

um Energie und Eizellen.“⁵¹ Die Filme sind austauschbare Objekte, die durch jedes andere begehrte Gut ersetzt werden können. Somit führt die Pornographie als „poetische Metapher“ am Ende eigentlich zu einer relativ breiten und sehr allgemein gefassten Kapitalismuskritik, welche die gewählte historische Situation zur bloßen Kulisse werden lässt.

Die Aufrechterhaltung des „Bilderverbots“ öffnet in diesem Fall den Raum für einen sehr freien, metaphorischen Umgang mit Geschichte, der alsbald sein intendiertes Ziel historischer Erkenntnis aus dem Auge verliert: Ständige Thematisierungen von Geschlecht, Sex und Sinnlichkeit werden konterkariert mit Fragen nach Besitz, Distribution, Wert und Funktionalisierung der Filme, so dass der Diskurs um die Pornographie als Medium von Sexualität, Sinnlichkeit und Stimulanz durch rationales Kalkül *ad absurdum* geführt wird.⁵²

Fazit

Das Schreiben über die Judenverfolgung und den Holocaust in der deutschen Populärliteratur der Nachwendezeit unterscheidet sich in einem wichtigen Punkt von der Zeit davor. Im Übergang von Generation zu Generation setzt eine durchaus kritisch zu nennende Auseinandersetzung mit dem Authentizitätsanspruch der Zeugnisliteratur ein, die bemüht ist, alternative erzählerische Zugänge zur Vergangenheit zu erschließen. Dabei öffnet sich jedoch auch der Raum für problematische Zugänge: Die Fortschreibung des „Bilderverbots“ führt zu neuen Weisen des Erzählens über den Nationalsozialismus. In der Nachwendezeit rücken vermehrt die Täter in den Blick des Geschehens; der Weg in die Täterschaft wird literarisch erkundet. Es ist immer der Mensch als Täter, der im Mittelpunkt steht, und somit werden andere Fragestellungen offenbar, nämlich die nach dem spezifisch Anthropologischen statt dem historisch Spezifischen, was unter anderem dazu führt, dass Antisemitismus, Rassenpolitik und der Vernichtungskrieg in der Darstellung häufig nur bedingt zentral werden.

LITERATURVERZEICHNIS

Bartels, Gerrit: „Der Porno, der verpuffte“, in: *taz* vom 30.03.2004.
<http://www.taz.de/1/archiv/?dig=2004/03/30/a0141>.

Bauer, Martin: *So weit die Füße tragen*, München 1957.

Bein, Alexander: „Der jüdische Parasit: Bemerkungen zur Semantik der Judenfrage“, in: *Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte* 13.2. (1965), S. 121-149.

Beßlich, Barbara: „Unzuverlässiges Erzählen im Dienst der Erinnerung: Perspektiven auf den Nationalsozialismus bei Maxim Biller, Marcel Beyer und Martin Walser“, in: dies., Katharina Grätz und Olaf Hildebrand (Hrsg.): *Wende des Erinnerns? Geschichtskonstruktion in der deutschen Literatur nach 1989*, Berlin 2006, S. 35-52.

Beyer, Marcel: *Flughunde*, Frankfurt a.M. 1996.

⁵¹ Ebd., S. 24.

⁵² Klettenhammer, Sieglinde: „Welcome to Pornotopia? Literarische Sexualästhetik und Skandal seit 1968“, in: Stefan Neuhaus und Johann Holzner (Hrsg.): *Literatur als Skandal. Fälle – Funktion – Folgen*, Göttingen 2007, S. 412-428, hier: S. 423.

- Broder, Hendryk M: „Protokoll eines Literaturskandals: Wie sich Thor Kunkel um Kopf und Hintern redete“, in: *Spiegel online* vom 20.04.2004. <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/protokoll-eines-literatur-skandals-wie-sich-thor-kunkel-um-kopf-und-hintern-redete-a-296007.html>.
- Crownshaw, Rick: „Rereading ‚Der Vorleser‘, Remembering the Perpretrator“, in: Stuart Taberner und Karina Berger (Hrsg.): *Germans as Victims in the Literary Fiction of the Berlin Republic*, Rochester 2009, S. 147-161.
- Fukuyama, Francis: *Das Ende der Geschichte: Wo stehen wir?*, München 1992.
- Gauch, Sigfrid: *Vaterspuren*, Königstein/Ts. 1979.
- Herzog, Rudolph: *Heil Hitler, das Schwein ist tot! Lachen unter Hitler – Komik und Humor im Dritten Reich*, Frankfurt a.M. 2006.
- Kansteiner, Wulf: „Die Radikalisierung des deutschen Gedächtnisses im Zeitalter seiner kommerziellen Reproduktion: Hitler und das ‚Dritte Reich‘ in den Fernsehdokumentationen von Guido Knopp“, in: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 51.7 (2003), S. 626-648.
- Klettenhammer, Sieglinde: „Welcome to Pornotopia? Literarische Sexualästhetik und Skandal seit 1968“, in: Stefan Neuhaus und Johann Holzner (Hrsg.): *Literatur als Skandal. Fälle – Funktion – Folgen*, Göttingen 2007, S. 412-428.
- Klug, Thomas: „Gegen das Böse nicht gefeit: Marcel Beyer, Jungromancier mit Interesse an der NS-Zeit“, in: *Der Tagesspiegel*, 1. September 1995, S. 52.
- Köhler, Klaus: *Alles in Butter: Wie Walter Kempowski, Bernhard Schlink und Martin Walser den Zivilisationsbruch unter den Teppich kehren*, Würzburg 2009.
- Kunkel, Thor: *Endstufe*, Berlin 2004.
- Lanzmann, Claude: *Shoah*, FR 1985.
- Lorenz, Konrad: „Durch Domestikation verursachte Störungen arteigenen Verhaltens“, in: *Zeitschrift für angewandte Psychologie und Charakterkunde* 59.1, 2 (1940), S. 2-81.
- Modick, Klaus: *Der kretische Gast*, München 2013.
- Schlink, Bernhard: *Der Vorleser*, Zürich 1995.
- Simon, Ulrich: „Assoziation und Authentizität: Warum Marcel Beyers ‚Flughunde‘ auch ein Holocaust-Roman ist“, in: Marc-Boris Rode (Hrsg.): *Auskünfte von und über Marcel Beyer*, München 2003, S. 110-125.
- Vermes, Timur: *Er ist wieder da*, Köln 2012.
- Werner, Tilo: *Holocaust-Spielfilme im Schulunterricht: Schindlers Liste – Der Pianist – Drei Tage im April – Das Leben ist schön – Zug des Lebens*, Norderstedt 2004.
- Zarusky, Jürgen: „Betäubung einer Vergangenheit: Bernhard Schlinks Roman ‚Der Vorleser‘ (1995)“, in: ders. und Johannes Hürter (Hrsg.): *Epos Zeitgeschichte, Roman des 20. Jahrhunderts in zeithistorischer Sicht: 10 Essays für den 100. Band*, München 2010, S. 133-152.

„Nichts mehr stimmt, und alles ist wahr.“¹ Tabubrüche in Herta Müllers *Atemschaukel*

Der Begriff Tabu eröffnet einen vielschichtigen Bedeutungsrahmen, der in unterschiedlichen Zusammenhängen Verwendung findet. So kann beispielsweise im Kontext von „Orten, Menschen, Handlungen und Gegenständen“² von Tabus gesprochen werden, wobei sie in allen Bereichen mit spezifischen Regeln in Verbindung stehen: „Tabus markieren implizite Normen einer Kultur, deren Übertretung mit Sanktionen einhergeht, übernehmen kulturelle Regelfunktionen und dienen der Sicherung einer Wertegemeinschaft in ihrer spezifischen Form.“³ Neben der gesellschaftlich-kulturellen Ordnungsfunktion der Tabus wird hier bereits ein weiteres Charakteristikum angedeutet: deren historische und räumliche Variabilität, die zugleich den ihnen inhärenten Konstruktionscharakter offenbart. Sie sind demnach nicht gesetzte, starre und homogene Entitäten, sondern weisen eine gewisse Dynamik auf, die sich in „langwellig wirkende[n] Tabuisierungs- und Enttabuisierungsprozesse[n]“⁴ manifestiert. Durch ihre Beschaffenheit als „Meidungsgebote“⁵ (in Abgrenzung zu expliziten Verboten) werden zudem In- und Exklusionsmechanismen angestoßen, die durch die entstehende Grenzziehung eine identitätsstiftende Funktion in sich bergen, sie fungieren so als „elementare Bestandteile des Sozialgefüges“.⁶ Im Gegensatz zu dem allgemeinen gesellschaftlichen und kulturellen Bestreben, derartige Tabus (neu) zu setzen und einzuhalten, können Grenzüberschreitungen in Bezug auf die Kunst und die Literatur geradezu als Strukturmerkmal bezeichnet werden: „Unweigerlich erzeugen sie [die Tabus] den Reiz, die Verbote sprechend, schreibend, zeigend zu übertreten und somit kenntlich zu machen.“⁷ Ein Spannungsfeld zwischen dem öffentlichen Diskurs und der Literatur wird dann besonders wirkungsvoll, wenn sich die beiden Bereiche überschneiden.

In einem solchen Spannungsfeld ist auch der 2009 erschienene Roman *Atemschaukel*⁸ von Herta Müller zu verorten, der die Internierung in Rumänien lebender Deutscher in Arbeitslager am Ende des Zweiten Weltkrieges thematisiert. Besonders aufgrund der verschiedenen Tabubrüche, die der Roman evoziert – so viel sei an dieser Stelle bereits vorweggenommen – gilt das Werk in der Rezeption als umstritten, weshalb auf diese

¹ Herta Müller: „Jedes Wort weiß etwas vom Teufelskreis“, in: dies.: *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel*, München 2011, S. 7-21, hier: S. 19.

² Wolfgang Marschall: „Tabu“, in: Joachim Ritter und Karlfried Gründer (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 10, Sp. 877-880, hier: Sp. 877.

³ Claudia Benthien und Ortrud Gutjahr: „Interkulturalität und Gender-Spezifika von Tabus: Zur Einleitung“, in: dies. (Hrsg.): *Tabu: Interkulturalität und Gender*, München 2008, S. 7-16, hier: S. 7.

⁴ Ebd., S. 8.

⁵ Ortrud Gutjahr: „Tabus als Grundbedingungen von Kultur: Sigmund Freuds Totem und Tabu und die Wende in der Tabuforschung“, in: dies. und Claudia Benthien (Hrsg.): *Tabu: Interkulturalität und Gender*, München 2008, S. 19-50, hier: S. 19.

⁶ Melanie Grundmann: „Normabweichung und Tabubruch. Der Dandy als Außenseiter in Stendhals Roman *Armance* (1827)“, in: Katharina Rosenberg und Rita Vallentin (Hrsg.): *Norm und Normalität: Beiträge aus Linguistik, Soziologie, Literatur- und Kulturwissenschaft*, Berlin 2012, S. 142-156, hier: S. 144.

⁷ Michael Braun: „Vorwort“, in: ders. (Hrsg.): *Tabu und Tabubruch in Literatur und Film*, Würzburg 2007, S. 7-10, hier: S. 7.

⁸ Herta Müller: *Atemschaukel*, München 2009. Im Folgenden wird diese Ausgabe mit der Sigle A und der jeweiligen Seitenzahl zitiert.

ebenfalls Bezug genommen wird. Zunächst wird jedoch auf die Thematik des Romans eingegangen, die im Zusammenhang mit dem ersten hier vorgestellten Tabubruch steht.

„Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm – wenn wir reden, werden wir lächerlich“⁹ – der thematische Tabubruch der *Atemschaukel*

Die Themen des literarischen Schaffens der banat-schwäbischen Schriftstellerin und Nobelpreisträgerin Herta Müller kreisen immer wieder um die dörfliche Lebenswelt der Banater Provinz mit ihren rigiden Normen, Moralvorstellungen und ihrer Borniertheit, sie zeigen den „alles durchdringenden Katholizismus und [berichten] von der sozialen Kontrolle in der Großfamilie, die die Unterdrückung der Subjekte als Geborgenheit fingiert“,¹⁰ und zum anderen fokussieren sie die rumänische Diktatur,¹¹ die mit ihren disziplinatorischen Organen wie der *Securitate* eine vollkommene Überwachungs- und Kontrollmaschinerie etablierte, die Müller versucht im „Alphabet der Angst“¹² literarisch auszubuchstabieren. Dabei betont sie, dass sie sich den Stoff ihrer Werke nicht aussucht, sondern ihr die Themen und Motive von der staatlichen Macht vielmehr aufgezwungen werden.¹³

Diesen Themenkomplex der dörflichen Lebenswelt und diktatorischen Macht aufgreifend, stellt sich der Roman *Atemschaukel* gegen das Vergessen einer ganzen Gruppe von Menschen: die Rumäniendeutschen, die im Zuge der Kollektivschuldthese in sowjetische Arbeitslager deportiert wurden, um durch Zwangsarbeit angeblich Wiedergutmachung für den Schaden, den die Sowjetunion während des Zweiten Weltkrieges erlitten hat, zu leisten. Obwohl die Aufarbeitung der nationalsozialistischen Vergangenheit seit den 1970er Jahren, besonders fokussiert nach der Wiedervereinigung seit den 1990er Jahren in Deutschland vorangetrieben wurde, blieb das Schicksal der Rumäniendeutschen weitestgehend aus dem kollektiven Generationen-Gedächtnis und dem kulturellen Gedächtnis ausgeschlossen. Norbert Otto Eke hält in diesem Zusammenhang fest:

Die Geschichte dieser Verschleppung ist nicht in dem Maße besetzt durch Narrative und Bilder der Erlebensgeneration, durch eine standardisierte Ikonografie und Rhetorik, wie dies bei der Shoah- und Gulag-Literatur der Fall ist. Im Unterschied zu Shoah und Gulag hat die Deportation der Rumäniendeutschen sich kaum dem kulturellen Gedächtnis eingeprägt oder gar einen *eigenständigen* Diskurs etabliert, auf den Herta Müller (wie Ruth Klüger in *weiter leben*) hätte kommentierend und fortschreibend antworten können [...].¹⁴

⁹ Herta Müller: „Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm – wenn wir reden, werden wir lächerlich: Kann Literatur Zeugnis ablegen?“, in: *Text und Kritik: Herta Müller*, 155 (2002), S. 6-17.

¹⁰ Paola Bozzi: *Der fremde Blick: Zum Werk Herta Müllers*, Würzburg 2005, S. 47.

¹¹ Vgl. Petra Meurer: „Diktatorisches Erzählen: Formelhaftigkeit in den Romanen von Herta Müller“, in: Iris Denner (Hrsg.): *Die Formel und das Unverwechselbare: Interdisziplinäre Beiträge zu Topik, Rhetorik und Individualität*, Frankfurt a.M. u.a. 1999, S. 177.

¹² Herta Müller: *Die blassen Herren mit den Mokkatassen*, München 2005.

¹³ Vgl. Birgid Haines und Margaret Littler: „Gespräch mit Herta Müller“, in: Birgid Haines (Hrsg.): *Herta Müller*, Cardiff 1998, S. 14-24, hier: S. 14. Aufgrund des subversiven Potentials ihrer Literatur wurde die Autorin mehrfach als „Nestbeschmutzer“ bezeichnet und sogar mit dem Tode bedroht. Vgl. Bozzi: *Der fremde Blick*, S. 46-51.

¹⁴ Norbert Otto Eke: „Gelber Mais, keine Zeit‘: Herta Müllers Nach-Schrift *Atemschaukel. Roman*“, in: *Gegenwartsliteratur: Ein germanistisches Jahrbuch: A German Studies Yearbook*, 10 (2011), S. 54-74, hier: S. 55.

Der durch die Thematisierung der Rumäniendeutschen als ‚Opfergruppe‘ hervorgerufene Tabubruch erweitert den öffentlichen Diskurs einerseits, und zeigt andererseits dessen Leerstelle auf, wodurch darüber hinaus sein Konstruktionscharakter deutlich gemacht wird. Das Nachwort der *Atemschaukel* zeichnet die historischen Ereignisse explizit nach und macht auf das mit „Nazideutschland“ (A 299) die längste Zeit verbündete, faschistische Rumänien aufmerksam, das erst im letzten Kriegsjahr nach seiner Kapitulation Deutschland den Krieg erklärte. Aus der ‚Befreiung‘ durch die Rote Armee leitete sich dann der sowjetische Anspruch an die Rumäniendeutschen auf Wiederaufbau und Entschädigung ab. Allein die potentielle Notwendigkeit, die historischen Ereignisse im Nachwort kursorisch beleuchten zu müssen, verweist auf die Lücke im kulturellen Gedächtnis des deutschen Kulturraums. Zum anderen macht es aber auch die problematische Situation der Rumäniendeutschen anschaulich: „Weil es an die faschistische Vergangenheit Rumäniens erinnerte, war das Thema Deportation tabu. Nur in der Familie und mit engen Vertrauten, die selbst deportiert waren, wurde über die Lagerjahre gesprochen.“ (Ebd.) An dieser Stelle wird also der zweifache Ausschluss dieser Gruppe sichtbar: In Deutschland werden die Rumäniendeutschen nicht als ‚Opfergruppe‘ im Nachklang des Zweiten Weltkrieges wahrgenommen, da diese Gruppe, beinahe protonormalistisch,¹⁵ die Personen umfasst, die von den Nationalsozialisten direkt verfolgt und ermordet wurden; in Rumänien wird diese Thematik hingegen tabuisiert, weil es an seine unrühmliche Vergangenheit erinnert. Durch die literarische Verarbeitung der Arbeitslager provoziert die *Atemschaukel* also im Zusammenhang mit dem Verstoß gegen das Schweigegebot einen Tabubruch. Dies ist neben dem Potential, Vorstellungsstrukturen einer bestimmten Erinnerungskultur zu tradieren und zu verstärken, ein Funktionspotential der literarischen Gedächtnisbildung: Nach Erll sind literarische Texte dazu in der Lage, derlei Vorstellungsstrukturen zu dekonstruieren und zu revidieren.¹⁶ D.h. sie können einerseits in Antizipation der bestehenden Erinnerungskultur „Vergessenes und bis dahin Unartikulierte oder Unartikulierbares [...] einspeisen“ und bergen andererseits die Möglichkeit, durch das Hinterfragen von gegebenen Vorstellungen, „Geschichtsbilder, Wertstrukturen oder Vorstellungen vom Eigenen und vom Fremden [zu] revidieren.“¹⁷ Der Roman von Herta Müller verbindet diese beiden gegenläufig erscheinenden Optionen der Literatur miteinander, was sein subversives, Tabubrüche evozierendes Potential ausmacht: thematisch, indem Müller etwas aus dem öffentlichen Diskurs Ausgeschlossenes und somit Unartikulierte in den Mittelpunkt der Betrachtung rückt, die Deportation der Rumäniendeutschen; ästhetisch, indem sie die ihr eigenen Sprachformen für die Darstellung des Arbeitslagers nutzt; formal, indem sie die etablierten Normen der Zeugnisliteratur hinterfragt, wie im Folgenden gezeigt wird.

¹⁵ Jürgen Link führt aus, dass im Zuge der Bildung eines Normalfeldes zwei gegenläufige Strategien – die protonormalistische und die flexibel-normalistische – zum Tragen kommen können, wobei sich die erste durch eine maximale Ausklammerung von Friktionsfaktoren auszeichnet, was besonders stark ausgeprägte Exklusionsmechanismen hervorruft. Vgl. Jürgen Link: *Versuch über den Normalismus: Wie Normalität produziert wird*, Göttingen 2006, S. 54-57. Vgl. dazu auch Jürgen Link: *Normale Krisen? Normalismus und die Krise in der Gegenwart*, Konstanz 2013, passim.

¹⁶ Vgl. Astrid Erll: „Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses“, in: dies. und Ansgar Nünning (Hrsg.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*, Berlin und New York 2005, S. 249-276, hier: S. 266.

¹⁷ Ebd.

„Durchs Erfinden wird die erlebte Wirklichkeit auf eine damals verpasste Wahrheit zurückgezwungen“¹⁸ – der formale Tabubruch der *Atemschaukel*

Nicht nur die Thematik an sich, sondern auch die den Hauptteil des Romans einnehmende Lagerdarstellung kann als Tabubruch gewertet werden. Auch dies steht mit dem öffentlichen Diskurs, der erinnerungspolitische Satzungen hervorbringt und somit Normen und Tabus für das öffentlich Sagbare markiert, in Zusammenhang.¹⁹ Die direkte Lagerdarstellung im Kontext des Zweiten Weltkrieges bleibt vornehmlich der sogenannten ersten Generation (den Überlebenden der Shoah) vorbehalten, die diese mit dem Duktus des Zeugnisablegens und Berichtens und mit einer Authentizität und dokumentarische Realitätswiedergabe suggestierenden Rhetorik²⁰ in ihren Werken verarbeiten. Trotz der autobiographischen Entlehnungen²¹ ihrer Texte und der wiederholten Bezugnahme auf Autoren, deren Werke in der Tradition des Zeugnisses stehen, wie beispielsweise Levi, Celan, Goldschmidt oder Klüger,²² empfindet Herta Müller ihr Schreiben explizit *nicht* als Zeugnisliteratur:

Bücher über schlimme Zeiten werden oft als Zeugnisse gelesen. Auch in meinen Büchern geht es notgedrungen um schlimme Zeiten, um das amputierte Leben in der Diktatur, um den nach außen geduckten, nach innen selbstherrlichen Alltag einer deutschen Minderheit und um deren späteres Verschwinden durch die Auswanderung nach Deutschland. Für viele sind meine Bücher somit Zeugnisse. Ich aber empfinde mich im Schreiben nicht als Zeugin. Ich habe das Schreiben gelernt vom Schweigen und Verschweigen. Damit begann es.²³

Dem Schweigen und Verschweigen – deutliche Marker des normsetzenden Tabus – stellt sie ihre literarischen Werke entgegen. *Atemschaukel* ist jedoch kein Zeugnis im Sinne der Literatur der Überlebenden, sondern schildert vielmehr den Versuch der literarischen Figur Leopold Auberg, seine Erfahrungen sechzig Jahre nach der Lagerzeit niederzuschreiben, diese und sich selbst zu verstehen und damit eine komplexe Interpretation seines Lebens zu entwerfen.²⁴

¹⁸ Herta Müller: „Die Anwendung der dünnen Straßen“, in: dies.: *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel*, München 2011, S. 110-124, hier: S. 115.

¹⁹ Welcher Art diese oftmals impliziten Normen und Maßgaben sind, beispielsweise die enge Kopplung des Textes an die Integrität des Autors, wird an verschiedenen Stellen untersucht. Besonders die interdisziplinär angelegte Forschung erweist sich als äußerst fruchtbar, allerdings können die umfassenden Ergebnisse an dieser Stelle nicht referiert werden. Daher wird hier lediglich exemplarisch verwiesen auf den mit dem programmatischen Titel versehenen Sammelband: Katrin Hammerstein, Ulrich Mähler, Julie Trappe und Edgar Wolfrum (Hrsg.): *Aufarbeitung der Diktatur – Diktat der Aufarbeitung? Normierungsprozesse beim Umgang mit diktatorischer Vergangenheit*, Göttingen 2009.

²⁰ Vgl. Susanne Düwell: „Fiktion aus dem Wirklichen“: *Strategien autobiographischen Erzählens im Kontext der Shoah*, Bielefeld 2004, S. 7.

²¹ Bevor es Herta Müller 1987 gelang, ein Ausreisevisum nach Deutschland zu bekommen, wurde sie von der Securitate überwacht und regelmäßig verhört. Nicht nur, weil sie sich weigerte mit dem Geheimdienst zusammenzuarbeiten, sondern auch wegen ihrer Nähe zu der Aktionsgruppe Banat, verlor sie ihre Anstellungen und war weiteren Schikanen ausgesetzt. Vgl. Helgard Mahr: „Man kann sich doch nicht mit einer Katastrophe versöhnen“, Herta Müller: Einführung in Leben und Werk“, in: dies. und Sissel Lægrend (Hrsg.): *Dichtung und Diktatur: Die Schriftstellerin Herta Müller*, Würzburg 2013, S. 27-54.

²² Vgl. dazu auch Ute Weidenhiller: „Das Unsagbare sagbar machen – Herta Müllers doppelbödige Poetik“, in: *Études Germaniques*, 67.3 (2012), S. 489-506, hier: S. 491. Vgl. ebenso: Marja Ursin: „Autofiktion bei Herta Müller“, in: Ulrich Breuer und Beatrice Sandberg (Hrsg.): *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur: Grenzen der Identität und der Fiktionalität*, Bd. 1, München 2006, S. 344-352.

²³ Müller: „Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm – wenn wir reden, werden wir lächerlich“, S. 6.

²⁴ Vgl. Unni Langås: „Immer schuldig: Herta Müllers Roman *Atemschaukel* – ein Bericht über Traumata“, in:

Somit ist trotz der Grundlage zahlreicher Berichte von Internierten, also einem „authentische[n] Substrat“, ²⁵ nicht der Roman an sich Zeugnis, sondern er inszeniert innerliterarisch ein Zeugnis eines fiktiven Überlebenden und macht so u.a. Prozesse des (traumatischen) Erinnerns sichtbar. Eine erkennbare Parallele zwischen dem Roman und vielen Zeugnissen ist indes der Zeitraum, von dem berichtet wird: Den Hauptteil nimmt die Beschreibung des Lagers ein, nur kurz wird auf die Zeit vor dem Lager und in dem Roman zusätzlich noch auf die Zeit nach der Internierung eingegangen. Während die Zeugnisse der ersten Generation jedoch aufgrund ihres berichtenden Charakters oftmals genaue und detaillierte Raum- und Zeitangaben fokussiert darstellen, kann dies für die *Atemschaukel* nicht festgestellt werden, im Gegenteil: Durch ihre Textur verschmelzen Raum und Zeit chronotopisch miteinander.

Leopold Auberg, der Protagonist des Romans, wird im Januar 1945 im Alter von siebzehn Jahren aus der rumänischen Kleinstadt Herrmannstadt aufgrund der Kollektivschuldthese in das sowjetische Arbeitslager Nowo-Gorlowka deportiert. Die Beschreibung der Lagerzeit, der Jahre davor – in Form eines expositorischen Kapitels – und der Zeit nach seiner Rückkehr bilden, trotz einer grundsätzlichen chronologischen Reihenfolge, ein komplexes Gewebe, das sich in verschiedenen Erinnerungsebenen manifestiert. Bereits zu Beginn des ersten Kapitels stellt sich die Darstellung Leopolds gegen eine geläufige Opferdarstellung: Er meint, „dass dieses Wegfahren zur rechten Zeit“ (A 7) käme: „Es müsste nicht die Liste der Russen sein, aber wenn es nicht zu schlimm kommt, ist es für mich sogar gut.“ (Ebd.) Der Grund für diese vornehmlich positive Grundstimmung des Protagonisten vor der Lagerzeit wird sofort im Anschluss angeführt: Er ist homosexuell und die heimlichen „Rendezvous“ (A 9) im Park mit anderen Männern stehen in Rumänien unter Strafe. Somit wird der Protagonist gleich zu Beginn der *Atemschaukel* in einer Außenseiterposition sowohl in der Ursprungsgesellschaft als auch innerfamiliär verortet: Seine Eltern werden als überzeugte Nationalsozialisten dargestellt, die Homosexualität nicht nur als „höchste Abscheulichkeit“ ansehen, sondern Geschlechtsverkehr mit einem Rumänen darüber hinaus als „Rassenschande“ (A 11) werten würden. Dieses Motiv des Außenseitertums aufgrund seiner Homosexualität ²⁶ verbindet die verschiedenen in dem Roman aufgegriffenen Zeitschichten: „Vor, während und nach meiner Lagerzeit, fünfundzwanzig Jahre lang habe ich in Furcht gelebt, vor dem Staat und vor der Familie. Vor dem doppelten Absturz, dass der Staat mich als Verbrecher einsperrt und die Familie mich als Schande ausschließt.“ (A 10)

Charakteristisch für den Roman in Bezug auf die Zeitdarstellung ist das häufige Durchbrechen der chronologischen Ordnung verschiedener Erinnerungsebenen. Die Ebenen sind durch ihre Thematik miteinander verwoben, wodurch ein komplexes Gefüge entsteht, sie ermöglichen dem Leser auf diese Weise eine differenzierte Vorstellung und schärfen das Bewusstsein für ein Nebeneinander unterschiedlicher Zeitebenen und Zeitschichten. ²⁷ Ein

Helgrad Mahrtdt und Sissel Lægroid (Hrsg.): *Dichtung und Diktatur: Die Schriftstellerin Herta Müller*, Würzburg 2013, S. 149-170, hier: S. 150.

²⁵ Hartmut Steinecke: „Herta Müller: *Atemschaukel*: Ein Roman vom ‚Nullpunkt der Existenz‘“, in: *Gegenwartsliteratur: Ein germanistisches Jahrbuch: A German Studies Yearbook*, 10 (2011), S. 14-32, hier: S. 24.

²⁶ Zur Verbindung von Trauma und Homosexualität: Dieter Kampmeyer: *Trauma-Konfigurationen: Bernhard Schlinks Der Vorleser, W.G. Sebalds Austerlitz, Herta Müllers Atemschaukel*, Würzburg 2014, S. 145-211.

²⁷ Vgl. Ansgar Nünning: „„Moving back and forward in time“: Zur Gleichzeitigkeit verschiedener Zeitstrukturen, Zeiterfahrungen und Zeitkonzeptionen im englischen Roman der Gegenwart“, in: Martin

Beispiel für die Zusammensetzung der verschiedenen Zeitebenen stammt aus dem Kapitel „Taschentuch und Mäuse“, in dem davon berichtet wird, dass der Protagonist eines Morgens gerade geborene Mäuse findet und sie tötet. Diese Antithese von neuem Leben und Tod im Kontext des Lebens in einem Arbeitslager, in dem der Erzähler allgegenwärtig vom (Hunger)Tod bedroht ist, wird in einer direkt anschließenden Kindheitserinnerung wieder aufgegriffen. Er erinnert sich daran, schon einmal in seinem Leben ein Tier getötet zu haben. So beginnt die Erinnerungsebene der Kindheit mit einer temporalen Einordnung – „Als ich neun Jahre alt war“ (A 81) – und knüpft thematisch an die Lagererfahrung an. Diese Konnektivität mündet in einen direkten Vergleich zwischen der Tötung der Mäuse und der Katze.

Was das Kätzchen mit den Mäusen gemeinsam hat:

Kein Pieps.

Und was das Kätzchen von den Mäusen unterscheidet:

Bei den Mäusen war es Absicht und Mitleid. Bei dem Kätzchen die Verbitterung, dass man streicheln will und gebissen wird. (Ebd.)

Die Distanz zwischen den Jahre auseinanderliegenden Ereignissen wird durch den Vergleich aufgehoben, wodurch eine Gleichzeitigkeit von Vergangenheit und Gegenwart illustriert wird: Die Erinnerung an die Tötung der Katze wird mit der aktuellen Handlung verknüpft und auf die Gegenwart bezogen. Sie erfährt hier eine Deutung und Bewertung für den gegenwärtigen Erlebenskontext, was zum einen den konstruktiven Charakter unterstreicht und woran zum anderen die Zeitkonzeption des Romans insgesamt veranschaulicht wird.

Daneben wird auch durch den ständigen Wechsel der Erzähltempi, der keine festgelegte Struktur zu haben scheint – weder ein Motiv noch eine Erinnerungsebene wird in einem bestimmten Erzähltempus beschrieben –, eine Aufhebung der grammatischen Kategorie in ihrer zeitangebenden Funktion inszeniert: Das Präsens wird nicht verwendet, um die Gegenwart anzuzeigen und die Vergangenheitsformen nicht, um eine bestimmte Zeit in der Vergangenheit zu signalisieren. Auch die wenigen dezidierten Zeitangaben bringen dies zum Ausdruck. Nachdem eine Episode aus der Kindheit Leopolds erzählt wird, gelangt die Erzählung wieder auf die erste Erinnerungsebene zurück: „Gestern hielt ein speziell angereister Offizier mit grüner Kappe, groß wie ein Kuchenteller, eine Ansprache auf dem Appellplatz.“ (A 54) Offensichtlich wird hier eine Gegebenheit aus der Zeit des Lagers geschildert, die, wie die Ebene des Erzählers ausdrücklich festlegt, sechzig Jahre zurückliegt. Trotzdem wird die Erzählung mit dem Adverb ‚gestern‘ begonnen. Dies zeigt auf prägnante Weise, wie sehr die Ebenen, nicht nur die Erinnerungsebenen untereinander, sondern auch die Ebene des Erzählers, miteinander verwoben sind. Hier spielt die objektiv messbare Zeit keine Rolle, sondern nur das subjektive Zeitempfinden der Erinnerung. Diese Subjektivität verstärkt sich noch in einer weiteren Kategorie der Zeitangaben: den Neologismen. Beispiele hierfür sind: „Die Zeit des Meldekrautessens“ (A 24) und die „Hautundknochenzeit“ (A 157). Hier wird die Zeit thematisch mit einem der Hauptmotive des Werkes – dem Hunger – verbunden. Indem so die kulturell normierten Kategorien der Zeitdarstellung aufgebrochen werden, wird indirekt der in der aktuellen Gedächtnisforschung als Allgemeinplatz verstandene konstruierte

Middeke (Hrsg.): *Zeit und Roman: Zeiterfahrung im historischen Wandel und ästhetischer Paradigmenwechsel vom sechzehnten Jahrhundert bis zur Postmoderne*, Würzburg 2002, S. 395-420, hier: S. 403.

und assoziative Erinnerungsprozess²⁸ an sich dargestellt, der sich auf verschiedenen, ineinander übergehenden und miteinander verbundenen Ebenen vollzieht. Besonders die Dynamik, die für diesen Prozess charakteristisch ist, kommt hier zum Ausdruck. Dadurch, dass die statischen Zeitformen ihre Bedeutung und Funktion der Zeitangabe und -einordnung verlieren, werden ‚Vergangenheit‘ und ‚Gegenwart‘ nicht als abgeschlossene Entitäten präsentiert, sondern vielmehr wird ein paralleles Nebeneinander der verschiedenen Ebenen konstruiert und dargestellt: Vergangenheit erscheint so nicht absolut, vergangene Ereignisse sind nicht abgeschlossen.²⁹

Dies steht im Kontrast zu den Zeugnissen der ersten Generation über die Shoah, die – mit dem Duktus des wahrheitsgemäßen Berichtens von etwas Gewesenem – die Ereignisse, auch wenn die gegenwärtigen Folgen immer mitgedacht werden, häufig zeitlich genau in der Vergangenheit verorten. Die verschiedenen Zeitebenen in der *Atemschaukel* fließen jedoch zusammen und verbinden sich zu einem Ganzen, Vielschichtigen, das sowohl Vergangenes als auch Gegenwärtiges beinhaltet, wobei es in dieser Lesart keine Rolle spielt, wann genau etwas geschehen ist.

Neben den verschiedenen miteinander verschmelzenden Zeitebenen ist auch die Raumdarstellung keine einheitlich homogene. Interessanterweise stehen sich hier die Räume nicht, wie häufig in literarischen Werken über Lagererfahrungen,³⁰ antithetisch gegenüber. Dies zeigt die oben bereits angesprochene Außenseiterrolle Leopolds in seiner Heimatstadt, die mit der klaustrophobischen Atmosphäre einer allgegenwärtigen Überwachungs-maschinerie verbunden wird, wodurch ein zentrales Motiv in Herta Müllers Schreiben insgesamt zur Anschauung gelangt: die Beschreibung des Lebens in der Diktatur, das durch Unterdrückung und Überwachung charakterisiert ist. Obwohl dem Ausgangsraum im Gegensatz zu dem Arbeitslager keine äußerlich sichtbaren Grenzen gesetzt sind, sind diese doch stets implizit vorhanden. Die Gefahr der Enttarnung seiner Homosexualität und die damit verbundenen Konsequenzen sind allgegenwärtig – „alle Steine [hatten] Augen“ (A 7) –, nicht nur in der Öffentlichkeit, sondern auch im privaten Bereich der Familie. Im Zusammenhang mit der Einsicht, dass die Raumdarstellung zur Verortung des Individuums zwischen Vertrautem und Fremdem beiträgt,³¹ führt das Verheimlichen seiner Homosexualität dazu, dass auch seine Heimatstadt – die im Gegensatz zu dem Arbeitslager vornehmlich der vertraute Raum sein sollte – fremd ist. Damit situiert er sich von Anfang an in einem fremden und für ihn feindlichen Raum.

Die Lagerdarstellung wird signifikanter Weise *in medias res* begonnen: „Nichts, was wir hier im Lager bekommen hatten, hatte Knöpfe.“ (A 23) Das Adverb ‚hier‘ impliziert eine genaue Position, die der Protagonist einnimmt, was die Unmittelbarkeit und die literarische Inszenierung der Erinnerung noch verstärkt. Ähnlich wie bei den in der *Atemschaukel*

²⁸ Vgl. Gerald Echterhoff: „Das kommunikative Gedächtnis“, in: Christian Gudehus, Ariane Eichenberg und Harald Welzer (Hrsg.): *Gedächtnis und Erinnerung: Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart, Weimar 2010, S. 102-108, hier: S. 107.

²⁹ Herta Müller selbst geht in einem Essay auf den engen Konnex der beiden Ebenen ein, indem sie von „Gegenheit“ und „Vergangenheit“ spricht. Herta Müller: *Der König verneigt sich und tötet*, München und Wien 2003, S. 106-107.

³⁰ Häufig wird der Ausgangsraum, meistens die Heimatstadt, besonders positiv, das Lager dazu kontrastiv als negativer, lebensnegierender Raum dargestellt.

³¹ Vgl. Wolfgang Hallet und Birgit Neumann: „Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung“, in: dies. (Hrsg.): *Raum und Bewegung in der Literatur: Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, Bielefeld 2009, S. 11-32, hier: S. 11.

verwendeten Zeitangaben „heute“ (A 202) und „gestern“ (A 54) wird der Erinnerungsprozess sprachlich vermittelt und die Distanz zwischen dem erinnernden Erzähler und dem erinnerten Ich aufgebrochen. Neben dieser unmittelbaren Zusammenführung der Erzählerpositionen ist eine solche auch für die Räume der Heimatstadt und des Arbeitslagers zu konstatieren, was sich in ihrer wechselseitigen Verknüpfung an zahlreichen Stellen manifestiert. So fließen in die Erinnerung an das Lager immer wieder solche an die Heimat ein und umgekehrt wird die Heimat von Erinnerungen an das Lager durchsetzt. Dadurch „spiegeln und überlagern sich sozusagen die Muster der jeweils anderen Zone“, wobei diese in „sprachlich verdichteter Form“ schließlich eine eigene räumliche Struktur ausbilden, die „als völlig a-topographisch bezeichnet werden kann.“³²

Wie die meisten Zeugnisse verweist auch der Roman auf ein Lager, das real existent war: Nowo-Gorlowka. Allerdings wird nicht bereits bei der Ankunft der Name genannt, sondern erst in dem Kapitel „Vom Fahren“, dem siebten Kapitel der Lagererzählung: „Der einzige Anhaltspunkt, den wir bei der Ankunft im Lager hatten, war NOWO-GORLOWKA. Das konnte ein Name für das Lager sein oder für eine Stadt, auch für die ganze Umgebung.“ (A 59; Großschreibung i. Orig.) Dieser Name, der mit den negativen Erfahrungen des Protagonisten in Verbindung gebracht wird, verweist also nicht nur auf diesen kleinen begrenzten Raum des Lagers, um auf das Unrecht der Deportation der rumänischen Deutschen aufmerksam zu machen, sondern ebenso auf diktatorische Systeme im Allgemeinen, die einen weiten Raum bestimmen.³³ An einer anderen Stelle in dem Roman heißt es: „Es gab nirgends Ortsschilder.“ (A 61) Auch dies deutet darauf hin, dass das Lager an sich zwar ein geographisch bestimmbarer Ort ist, dieser jedoch auf eine übergeordnete Ebene, und in diesem Kontext als *pars pro toto* auf die Diktatur im Allgemeinen, verweist. Damit verliert der erzählte Raum seine referentielle und exemplarische Funktion, die für die autobiographische Lagerliteratur charakteristisch ist.³⁴

Die Kategorien Raum und Zeit sind somit nicht nur in sich vielschichtig, sondern gehen auch eine Verbindung untereinander ein. Auf diese Weise entsteht eine Textur, die sich zu einem „sinnvollen und konkreten Ganzen“,³⁵ wie Bachtin für seine ästhetische Raumtheorie

³² René Kegelmann: „Materielle und mentale Räume in Herta Müllers Roman *Atemschaukel*“, in: *Études Germaniques*, 67.3 (2012), S. 475-487, hier: S. 486. Dies zeigt sich beispielsweise an den bereits erwähnten immer wieder eingeschobenen Kindheitserinnerungen, wodurch der Erinnerungsprozess, der durch bestimmte Abrufhinweise angestoßen wird – Erll nennt sie in Anlehnung an die psychologische Gedächtnisforschung *cues* (vgl. Erll: „Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses“, S. 254.) –, wiederum literarisch vorgeführt wird. *Atemschaukel* inszeniert somit Assoziationsketten, die die beiden Räume miteinander verbinden.

³³ Herta Müller äußert sich zu vergangenen und gegenwärtigen ihrer Meinung nach diktatorischen Systemen auch auf verschiedenen außerliterarischen Plattformen, wie beispielsweise in einem aktuellen Interview mit der Zeitung *Die Welt*, in dem sie u.a. im Zusammenhang mit dem Ukraine-Konflikt den russischen Präsidenten Wladimir Putin als „Aggressor“ und „Diktator“ bezeichnet. Vgl. Andrea Seibel: „Putins Dreistigkeit beleidigt meinen Verstand“, in: *Die Welt*, 05.03.2015. <http://www.welt.de/kultur/article138087231/Putins-Dreistigkeit-beleidigt-meinen-Verstand.html> (zuletzt aufgerufen am 15.04.2015).

³⁴ Vgl. Günther Butzer: „Topographie und Topik: Zur Beziehung von Narration und Argumentation in der autobiographischen Holocaust-Literatur“, in: Manuela Günter (Hrsg.): *Überleben schreiben: Zur Autobiographik der Shoah*, Würzburg 2002, S. 51-75, hier: S. 51.

³⁵ Michail M. Bachtin: *Formen der Zeit im Roman: Untersuchungen zur historischen Poetik*. Aus dem Russischen von Michael Dewey, Berlin, Weimar 1986, S. 8. Bachtin definiert diese literarische Form-Inhalt-Kategorie wie folgt: „Im künstlerisch-literarischen Chronotopos verschmelzen räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen. Die Zeit verdichtet sich hierbei, sie zieht sich

des Chronotopos festgehalten hat, zusammenfügt. Erst durch das In-Beziehung-Setzen der beiden Elemente wird ihre ganze Struktur offengelegt. Besonders die Aufhebung vermeintlich objektiver Kategorien wie Raum und Zeit ermöglichen dem Leser einen direkten Zugang zu der im Allgemeinen problematischen und mit Tabus belegten Thematik der Zwangsarbeit in Lagern und kann so als Versuch der Überbrückung des Paradoxons der Darstellung des Undarstellbaren³⁶ gelesen werden. Durch den Verweischarakter der *Atemschaukel* auf das (diktatorische) Unrecht an beliebigen Orten zu jeder Zeit, legt der Roman exemplarisch Zeugnis ab von repressiven Machtstrukturen und Unterdrückung, jedoch nicht mit dem Anspruch einer realitätsgetreuen Abbildung eines bestimmten Lagers. Dieser Duktus wird auch gegen Ende des Romans in dem Kapitel „Diktandohefte“, das den Erinnerungsprozess auf einer Metaebene inszeniert, veranschaulicht. Leopold ist nach fünf Jahren Internierung aus dem Arbeitslager Nowo-Gorlowka nach Hause zurückgekehrt und versucht, sich hier wieder in den Alltag einzugliedern. Er kauft sich ein Diktandoheft, in das er seine Erfahrungen aus dem Lager niederzuschreiben versucht und betitelt das erste Kapitel, in dem er sowohl seine Mitgefangenen als auch den Kapo Tur Prikulitsch beschreibt, mit „VORWORT“ (A 281; Großschreibung i. Orig.). Im Hinblick auf die expositorische, einführende Funktion eines Vorworts wird der Versuch des Protagonisten, die Erfahrungen aus dem Lager abzuschließen und ein neues Leben zu beginnen, offenkundig. Das Lager wird so zunächst als eine Art Einleitung verstanden, nachdem ein neuer (Lebens-)Abschnitt begonnen werden kann. Die Hoffnung auf Abschließbarkeit wird jedoch direkt negiert: Das zunächst nur sieben Seiten umfassende Vorwort wird von dem Protagonisten um drei Hefte verlängert, wodurch sich bereits an dieser Stelle ein Scheitern der Verarbeitung des Erlebten andeutet. Der erste von Leopold in diesem Kontext aufgeschriebene Satz lautet: „Wirst du mich verstehen, Fragezeichen.“ (Ebd.)³⁷ Er modifiziert die meisten Namen, indem er sie in Initialen umwandelt oder, wie bei Trudi Pelikan, Decknamen³⁸ verwendet, andere Figuren hingegen benennt er mit richtigem Namen. Durch dieses Umwandeln der Namen wird der – willentliche und ihm bewusste – Konstruktionscharakter seiner niedergeschriebenen

zusammen und wird auf künstlerische Weise sichtbar; der Raum gewinnt Intensität, er wird in die Bewegung der Zeit, des Sujets, der Geschichte hineingezogen. Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert. Diese Überschneidung der Reihen und dieses Verschmelzen der Merkmale sind charakteristisch für den künstlerischen Chronotopos.“ Ebd.

³⁶ Anstoß dieser bis heute kontrovers geführten Diskussion war die Debatte zwischen Adorno und Hochhuth in den 1960er Jahren. Vgl. dazu: Manuela Günter: „Überleben schreiben“, in: dies. (Hrsg.): *Überleben schreiben: Zur Autobiographik der Shoah*, Würzburg 2002, S. 9-17, hier: S. 11-15.

³⁷ Kampmeyer hält in diesem Zusammenhang fest, dass die nahezu ausnahmslos im Roman vorherrschende Vermeidung des Fragezeichens als Interpunktionszeichen darauf zurückzuführen sei, dass dies „das ‚Faktische‘ seines [Leopolds] Lebens, das, was er verschriftlicht, infrage stellen, ein Vorgang, der ihn in große Unsicherheiten und Desorientierung stürzen würde.“ (Kampmeyer: *Trauma-Konfigurationen*, S. 200.) Die Frage-Inversion mit rhetorischer Funktion hingegen scheine nicht die gleichen Auswirkungen zu haben. Die, nach Kampmeyer, versehentliche Anrede an das Fragezeichen würde ihm vor Augen führen, was er als Zeichen vermeiden wollte. Um der Unruhe und Verwirrung zu entgehen, habe er die im Anschluss ergänzende Erläuterung angeführt, dass er mit der direkten Ansprache „du“ das Heft meine. Vgl. ebd.

³⁸ Decknamen werden bereits im ersten Kapitel der *Atemschaukel* im Zusammenhang der Geheimhaltung von Leopold Aubergs Homosexualität verwendet. Die Benutzung von Decknamen wie „DIE TANNE“ (A 8; Großschreibung i. Orig.) dienen hier als Verschleierung der wahren Identität, um die Gefahr der Enttarnung und des Verrats dieser unter Strafe gestellten Treffen zu minimieren. Dass auch im Kontext der Rekonstruktion der Erinnerung Decknamen verwendet werden, deutet auf die Unabschließbarkeit der Erinnerungen an das Lager und auf die zirkuläre Struktur von Vergangenheit und Gegenwart hin.

Erinnerung sichtbar. Dieser zeigt sich auch durch die Verwendung bestimmter Wörter in der folgenden Passage:

Dass die Trudi Pelikan und ich schon auf dem Heimtransport ohne Absprache in verschiedene Viehwaggons gestiegen sind, habe ich *unterschlagen*. Meinen alten Grammophonkoffer habe ich *weggelassen*. Meinen neuen Holzkoffer, meine neuen Kleider habe ich *genau beschrieben*: die Ballettki, die Schimmimütze, das Hemd, die Krawatte und den Anzug. Meinen Weinkrampf bei der Heimkehr, bei der Ankunft im Auffanglager in Sighetul Marmatiei, dem ersten rumänischen Bahnhof, habe ich *verschwiegen*. (A 281-282) [Hervorhebung S.W.]

An dieser Stelle wird die Differenz von aufgezählten und nicht beschriebenen Erinnerungen nicht nur demonstriert, sondern es wird zudem auch komprimiert in Szene gesetzt, dass die Erinnerungen bewusst selektiert und bewertet werden, ohne Kriterien für diesen Prozess zu explizieren. Diese Struktur der Erinnerungen steht wiederum im krassen Gegensatz zu einem berichtenden, auf Fakten beruhenden Zeugnis. Dieses hat im Allgemeinen den Anspruch, eine vollständige und beglaubigte ‚Wahrheit‘ zu beinhalten, wobei die beanspruchte Authentizität des Werkes auf der Tatsache der Zeugenschaft beruht, so dass das „individuelle *Dort-Gewesen-Sein* zum Beleg für das objektive *So-Gewesen-Sein*“³⁹ wird. Das sich im Kontext der Zeugnisliteratur etablierende Tabu der wahrheitsgetreuen und authentischen Abbildung der Vergangenheit wird so gebrochen. Der dargestellte Erinnerungsprozess in der *Atemschaukel* kann indes mit dem Konzept ‚Gedächtnis in der Literatur‘ untersucht werden, das zeigt, „mit welchen Verfahren die Inhalte und Funktionsweisen des Gedächtnisses thematisiert und inszeniert werden“ und damit zugleich die „synchrone Verwobenheit des literarischen Textes mit erinnerungskulturellen Kontexten“⁴⁰ in den Blick nimmt. Die Ergebnisse zahlreicher neuerer neurobiologischer⁴¹ und psychologischer Studien über das individuelle Gedächtnis belegen, dass das Gedächtnis im Gehirn nicht genau lokalisiert werden kann, vielmehr würden beim Prozess des Erinnerns neuronale Aktivitäten in allen Hirnregionen stattfinden. Aufgrund dieser Feststellung wurden Neuronale-Netzwerke-Modelle entwickelt, die zeigen, dass „[...] das Gedächtnis kein Speicher ist, sondern aus im Nervensystem dauerhaft angelegten kognitiven Strukturen besteht. Erinnerung erweist sich so als Aktivierung von Erregungsmustern.“⁴² Die Ergebnisse legen also eine Abkehr von dem zuvor als maßgeblich geltenden Bild des Gedächtnisses als Speicher, in dem Erinnerungen beliebig aufbewahrt und hervorgeholt werden können, nahe und zeigen, dass im Prozess des Erinnerns dauerhaft gebahnte Strukturen in komplexen kognitiven Zusammenhängen aktiviert werden.⁴³ Erinnerungen gelten in diesem Sinne nicht als Abbildungen der vergangenen Realität bzw. Situation, sondern zeichnen sich stets durch ihren subjektiven und

³⁹ Phil C. Langer: *Schreiben gegen die Erinnerung? Autobiographien von Überlebenden der Shoah*, Hamburg 2002, S. 38.

⁴⁰ Astrid Erll und Ansgar Nünning: „Literaturwissenschaftliche Konzepte von Gedächtnis: Ein einführender Überblick“, in: dies. (Hrsg.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*, Berlin und New York 2005, S. 1-9, hier: S. 4.

⁴¹ An dieser Stelle wird auf eine detaillierte Analyse der neurobiologischen Prozesse im menschlichen Gehirn während des Akts des Erinnerns verzichtet. Stellvertretend für viele andere wird hier verwiesen auf: Hans J. Markowitsch: *Neuropsychologie des Gedächtnisses*, Göttingen, Toronto und Zürich 1992.

⁴² Astrid Erll: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen: Eine Einführung*, Stuttgart und Weimar 2005, S. 85.

⁴³ Vgl. Siegfried J. Schmidt: *Der Kopf, die Welt, die Kunst: Konstruktivismus als Theorie und Praxis*, Wien, Köln und Weimar 1992, S. 101.

perspektivischen Charakter aus. Darüber hinaus sind Erinnerungen in höchstem Maße selektiv – das Gedächtnis des Individuums ist nicht im Stande, jedes Detail zu behalten – und werden immer in der Gegenwart reaktiviert, was die enge Verbindung von Erinnerungen und der aktuellen Situation des Individuums verdeutlicht: Gegenwärtige Affekte und Motive sowie nachträglich erworbene Informationen beeinflussen den Erinnerungsprozess, was bei jeder Rekonstruktion potentiell zu einer Neubewertung führen kann.⁴⁴

Genau ein solches prozesshaftes Erinnern, das sich durch seine Subjektivität, Selektivität und seine Wertungsmechanismen auszeichnet, wird in dem Kapitel „Diktandohefte“ durch das Verändern, Weglassen und Fokussieren inszeniert. Somit werden dem Rezipienten nicht nur die rekonstruierenden Mechanismen des individuellen Gedächtnisses vor Augen geführt, er wird auch auf den Konstruktionscharakter des Romans im Ganzen hingewiesen, da dieser die von Leopold angeblich weggelassenen Details aus der Lektüre des Romans bereits kennt – die dargestellten Erinnerungen scheinen so nur eine Auswahl dazustellen, Schwerpunkte also, die der Erzähler gesetzt hat. Diese bewusst gewählten Strategien der Selektivität und Modifikation der niedergeschriebenen Erinnerungen Leopolds stehen vordergründig in Kontrast zu den Erinnerungseinheiten, die merklich als Trauma gekennzeichnet sind, wie beispielsweise die Gegenstände aus dem Lager, die ihn seit sechzig Jahren nachts im Rudel „überfallen“ (A 34), an die er sich zwanghaft, gegen seinen Willen erinnern muss.

Anschaulich wird hier, worüber in der Trauma-Forschung seit einigen Jahren weitestgehend Konsens besteht: Die Erinnerungen an ein traumatisches Ereignis werden in Fragmenten zwanghaft reproduziert, wodurch es sich als „andauernder Fremdkörper im Gedächtnis, als ‚verkörperte‘ Erinnerung, die sich einer konstruktiven Verarbeitung entzieht“⁴⁵ darstellt und zu einer Identitätskrise führen kann. Auch in dem Versuch, die vergangenen Erfahrungen in den Diktandoheften niederzuschreiben, wird die Erinnerung als Trauma⁴⁶ inszeniert.

Schau, wie der heult, dem läuft was über.

Diesen Satz habe ich mir oft überlegt. Dann habe ich ihn auf eine leere Seite geschrieben. Am nächsten Tag durchgestrichen. Am übernächsten wieder daruntergeschrieben. Wieder durchgestrichen, wieder hingeschrieben. Als das Blatt voll war, habe ich es herausgerissen. Das ist Erinnerung. (A 282-283)

Die Erinnerung an diesen Satz kann nicht verarbeitet werden, sie überfordert Leopolds Möglichkeiten der Bewältigung und kann nicht sinnstiftend in bestehende Gedächtnisbestände eingegliedert werden,⁴⁷ was zum einen daran ersichtlich wird, dass der Protagonist den Satz auf eine leere Seite schreibt: Er kann ihn nicht in die Erzählung über das Lager einfügen, er steht in seiner Inkohärenz isoliert für sich. Zum anderen kommt dies auch durch den Akt des wiederholenden Durchstreichens und Wiederaufschreibens zum Ausdruck. Das schlussend-

⁴⁴ Vgl. Erll: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, S. 7.

⁴⁵ Birgit Neumann: „Literatur, Erinnerung, Identität“, in: Astrid Erll und Ansgar Nünning (Hrsg.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*, Berlin und New York 2005, S. 149-178, hier: S. 154.

⁴⁶ Interessanterweise wird Leopold Aueg überaus deutlich als traumatisiert dargestellt, während Herta Müller derartige Begriffe im Kontext seines realhistorischen Vorbilds, Oskar Pastior, stets vermieden hat. Sie benutzt hier beispielsweise Wörter wie „lebenslange Beschädigung“. Herta Müller: „Denk nicht dorthin, wo du nicht sollst: Dankrede zur Verleihung des Hoffmann-von-Fallersleben-Preises für zeitkritische Literatur“, in: dies.: *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel*, München 2011, S. 25-41, hier: S. 33.

⁴⁷ Vgl. zur theoretischen Grundlegung: Neumann: „Literatur, Erinnerung, Identität“, S. 154.

liche Herausreißen des Blatts zeigt dann das Scheitern des Versuchs, durch die Verschriftlichung der Erinnerungen die Erlebnisse zu verarbeiten. Dies manifestiert sich dann nochmals im letzten Teil des Kapitels:

Beim Hungerengel kam ich ins Schwärmen, als hätte er mich nur gerettet, nicht gequält. Darum habe ich VORWORT durchgestrichen und NACHWORT darübergeschrieben. Es war das große innere Fiasko, dass ich jetzt auf freiem Fuß unabänderlich allein und für mich selbst ein falscher Zeuge bin. (A 283; Großschreibung i. Orig.)

Das Vorwort, das lediglich eine expositorische Funktion hat, wird in ‚Nachwort‘ umbenannt, was veranschaulicht, dass die Erinnerungen an das Lager nicht abgeschlossen werden können, sondern ihn sein Leben lang begleiten. Indem Leopold in dem Roman, der auf Erinnerungen basiert, versucht, seine Erfahrungen selbst aufzuschreiben, wird auf eine abstraktere Ebene referiert. Das Unvermögen, eine traumatische Erinnerung zu narrativieren, wird hier vorgeführt, die bewusst gewählte Modifikation und Selektion der Erinnerung im Sinne einer Selbstbestimmung als Illusion vorgeführt. Dies verweist insgesamt auf den Duktus des Romans, der die Wichtigkeit und Notwendigkeit über bestimmte Themen zu schreiben, in diesem Zuge auch Tabus zu brechen und bis dahin Verschwiegene ins kulturelle Gedächtnis zu überführen, unterstreicht. Gleichzeitig zeigt er jedoch, dass die Transformation einer Erinnerung in Sprache sowohl als faktengetreue Abbildung als auch als Verarbeitungsprozess des Betroffenen, die den grundlegenden Anspruch eines Zeugnisses repräsentieren, nicht möglich ist. Der Protagonist scheitert, weil er nicht in der Lage ist, seine eigenen Erinnerungen zu verarbeiten. Die Begründung hierfür liefert er selbst: Leopold ist sich selbst ein „falscher Zeuge“. (A 283)

„Nur der Wortwirbel konnte meinen Zustand fassen. Er buchstabierte, was sich mit dem Mund nicht sagen ließ“⁴⁸ – der ästhetisch-sprachliche Tabubruch der *Atemschaukel*

Zum Schluss soll noch ein kurzer Blick auf die Sprache und Stilistik des Romans geworfen werden. Diese ist in Müllers Gesamtwerk sowohl auf inhaltlicher als auch auf formaler Ebene stark von ihrem Leben in der rumänischen Diktatur geprägt. Norbert Otto Eke macht die Besonderheit an drei Punkten fest, die er als „[...] historisch gewachsene[...] dreifache[...] Opposition“⁴⁹ bezeichnet:

sprach-ethnologisch als Angehörige der deutschsprachigen Minderheit innerhalb eines sprachmehrfach anders bestimmten Umfeldes, politisch im Konflikt mit den Traditions- und Wertvorstellungen sowohl der Minderheit als auch des sich stalinistisch verfestigenden Mehrheitsstaates und literarisch im Widerspruch zu der beschränkten Heimatkunst der Mehrzahl der deutschsprachigen Autoren.⁵⁰

Ein zentrales Merkmal für die literarischen Texte Müllers ist, neben dem inflationären Gebrauch von Stilmitteln und der Montagetechnik, der genaue Blick auf das Detail, dem nicht

⁴⁸ Müller: „Jedes Wort weiß etwas vom Teufelskreis“, S. 18.

⁴⁹ Norbert Otto Eke: „Augen/Blicke oder: Die Wahrnehmung der Welt in den Bildern: Annäherung an Herta Müller“, in: ders. (Hrsg.): *Die erfundene Wahrnehmung: Annäherung an Herta Müller*, Paderborn 1991, S. 7-21, hier: S. 10.

⁵⁰ Ebd.

nur eine verschobene Wahrnehmung⁵¹ inhärent ist, sondern der ebenfalls einen Bezug zu ihrem Leben in der Diktatur aufweist: „Das Detail wird größer als das Ganze.“⁵² Friedmar Apel konstatiert in diesem Kontext:

Der wachsame, eigensinnige Blick als Voraussetzung und Folge der erfundenen Wahrnehmung ist angesichts des Auges der Macht die einzige Möglichkeit, die Idee der Veränderung der Verhältnisse festzuhalten. [...] So kann Hinsehen bei Herta Müller Zerstören heißen, Zerlegen, aus dem Zusammenhang reißen, Trennen, Sezieren. Trennungen setzen in Distanz, bringen den Verlust der Nähe zu Menschen und Dingen, ihr Gewinn ist selbst Negativität, Nichtakzeptieren von Einschließungsverhältnissen. Die erfundene Wahrnehmung bleibt an die Negativität der Verhältnisse gebunden, aber in eben solchem Aushalten sieht Herta Müller die Chance von Authentizität.⁵³

Herta Müller hat, wie das Nachwort dezidiert angibt, den Roman ursprünglich als Gemeinschaftsprojekt gemeinsam mit dem allerdings bereits 2006 verstorbenen Lyriker Oskar Pastior angelegt, der selbst in einem Gulag interniert war: „Ich wusste, dass auch Oskar Pastior deportiert war, und erzählte ihm, dass ich darüber schreiben möchte. Er wollte mir helfen mit seinen Erinnerungen. Wir trafen uns regelmäßig, er erzählte, und ich schrieb es auf.“ (A 299)⁵⁴ Der Zusammenhang zwischen der literarischen Verarbeitung von Fremd-Erinnerungen und Müllers verwendeter Sprache ist ein Grund für die kontrovers geartete Rezeption des Romans.⁵⁵ Für eine ablehnende Haltung kann hier exemplarisch die Rezension von Iris Radisch in der Wochenzeitung *Die Zeit* angeführt werden, die im Rahmen eines Kritikerstreits mit dem programmatischen Titel *Pro oder Contra Herta Müller. Kitsch oder Weltliteratur?* erschien. Ihr Urteil wird bereits im Untertitel in zwei Sätzen zusammengefasst: „Gulag-Romane lassen sich nicht aus zweiter Hand schreiben. Herta Müllers Buch ist parfümiert und kulissenhaft.“⁵⁶ In Bezug auf die Sprache in der *Atemschaufel* hält sie sodann fest:

Das Bestreben, die Dramatik des Erlittenen und schier Unerträglichen durch besonders erlesene Herz-Schmerz-Vokabeln und Engelbeigaben zu unterstreichen, bringt eine Kunstsnee-Prosa

⁵¹ Vgl. ebd., S. 13, passim.

⁵² Herta Müller: *Der Teufel sitzt im Spiegel: Wie Wahrnehmung sich erfindet*, Berlin 1991, S. 26.

⁵³ Friedmar Apel: „Schreiben, Trennen: Zur Poetik des eigensinnigen Blicks bei Herta Müller“, in: Norbert Otto Eke (Hrsg.): *Die erfundene Wahrnehmung: Annäherung an Herta Müller*, Paderborn 1991, S. 22-31, hier: S. 25-26.

⁵⁴ Unter Feststellung der biographischen Ähnlichkeiten zwischen dem Schriftsteller Pastior und der literarischen Figur Auberg und im Rückgriff auf Jaques Derridas Parergon-Begriff konstatiert Kampmeyer: „Der Leser wird durch den ‚Rahmen‘ zu einer Nachlese befähigt, die Oskar Pastior an Leopold Auberg heranführt, was bewirkt, dass der eine nicht nur im Roman und der andere nicht nur im ‚Nachwort‘ existiert, sondern beide zu gegenseitigem Nutzen ins Leben gerufen werden. Mit dem ‚Nachwort‘ wird ein ‚Mangel‘ im Inneren des Romans beseitigt.“ Kampmeyer: *Trauma-Konfigurationen*, S. 194-195. Das Nachwort erweitert den Roman somit durch eine neue, rahmende Lesart und mache „dadurch Oskar Pastior und Leopold Auberg autobiographisch zu Bestandteilen ihres [Herta Müllers] Lebens.“ Ebd., S. 194.

⁵⁵ Hartmut Steinecke macht darauf aufmerksam, dass die negativen Kritiken abrupt endeten als Herta Müller wenige Wochen nach Erscheinen der *Atemschaufel* der Nobelpreis für Literatur verliehen wurde. Nun jedoch sei der Roman „mit einem Schwall meistens allerdings nicht eben differenzierten Lobes überschüttet“ worden. Steinecke: „Herta Müller: Atemschaufel“, S. 15.

⁵⁶ Iris Radisch: „Kitsch oder Weltliteratur?“, in: *Die Zeit*, 06.09.2009. <http://www.zeit.de/2009/35/L-B-Mueller-Contra> (zuletzt aufgerufen am 15.04.2015).

hervor, die das Leid unter ihrem antiquarischen Pathos begräbt und das Unvorstellbare allzu vorstellbar macht.⁵⁷

Bezeichnend ist hier Radischs Verweis, dass sich Herta Müllers Sprache in der *Atemschaukel* kaum von der unterscheidet, die sie für andere Werke benutze und in denen diese auch funktioniere. Die Ursache für diese unterschiedliche Wahrnehmung macht sie daran fest, dass die Grundlage von Müllers vorherigen literarischen Texten eigene Erfahrungen im Ceaușescu-Regime gewesen sei. Offenkundig setzt die Kritik besonders an der Ich-Perspektive für einen Gulagroman an, der lediglich aus ‚zweiter Hand‘ stamme.⁵⁸ Damit greift die Rezensentin auf die Norm der Zeugnisliteratur der ersten Generation zurück – sie benennt explizit die literarische Verarbeitung der KZ-Erfahrung von Imre Kertész⁵⁹ und Primo Levi sowie die Gulag-Romane von Andrej Sinjajskij, Wassili Grossman und Warlam Schalamow – und stellt sie der *Atemschaukel* entgegen. Durch dieses Aufrufen der diskursiven Norm wird der von Radisch wahrgenommene Tabubruch offenkundig.

Wie Radisch feststellt, ist die den Roman auszeichnende Sprache tatsächlich äußerst bildreich und charakterisiert sich durch eine starke literarische Überformung. Herta Müller hält im Kontext ihres Werkes *Atemschaukel* dazu fest:

Das Thema sucht sich seine Sprache, und die zwingt einen millimeterweise auf Genauigkeit. Man muss ins Erzählen so hineingehen, dass die Tatsachen dabei zerbrechen. Nur so, in ihren kleinsten Teilen und den Details, sind sie beschreibbar. Ein Trauma muss zerlegt sein in die Einzelheiten, die es verursacht haben. Mit dem Begriff Trauma oder Beschädigung kann ein Text nichts anfangen.⁶⁰

Ein weiteres Merkmal für Herta Müllers literarische Sprache ist zudem das Stilmittel der Wiederholung, das sich in verschiedenen Strukturen manifestiert, zum Beispiel werden „[...] verschiedene Personen [...] durch dieselben Merkmale beschrieben; ganze Sätze werden wiederholt, bestimmte Gegenstände immer wieder genannt.“⁶¹ Diese Rekurrenz wird beson-

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Vgl. ebd.

⁵⁹ Interessanterweise scheint es Radisch an dieser Stelle vornehmlich um das allgemeine Benennen von überlebenden, erfolgreichen Schriftstellern zu gehen, denn besonders die Literatur von Imre Kertész zeichnet sich zum einen durch eine anachronische narrative Struktur und zum anderen durch die Einbeziehung fiktiver und ästhetischer Elemente aus: „Vom Holocaust, dieser unfaßbaren und unüberbrückbaren Wirklichkeit, können wir uns allein mit Hilfe der ästhetischen Einbildungskraft eine wahrhafte Vorstellung machen.“ Imre Kertész: „Lange dunkle Schatten“, in: ders.: *Die exilierte Sprache: Essays und Reden*, Frankfurt a.M. 2003, S. 53-60, hier: S. 54. Die spezifische, gebrochene Erzählstruktur in seinem Roman *eines Schicksallosen* wird in diesem Sinne sogar als „Gegengesang“ zu den ‚klassischen‘ Lager-Autobiographien bezeichnet, und steht damit keinesfalls in Kontrast zu Herta Müllers *Atemschaukel*. Vgl. Butzer: „Topographie und Topik“, S. 61.

⁶⁰ Lothar Schröder: „Durch Sprache zur Wahrheit“, in: *Rheinische Post*, 24.09.2009. http://www.rp-online.de/kultur/mehr_kultur/Durch-Sprache-zur-Wahrheit_aid_761781.html (zuletzt aufgerufen am 15.04.2015).

⁶¹ Meurer: „Diktatorisches Erzählen“, S. 178. Herta Müller begründet die Wiederholungsstruktur des Romans mit dem Versuch, überhaupt über Traumata zu schreiben: „Es ging mir nicht um die Aneinanderreihung dieser fünf Jahre. Ich wollte eine Beschädigung deutlich machen, und ich musste Situationen zeigen, die das Trauma verursacht haben. Dazu musste ich den Alltag im Lager schildern, der sich immer aufs Neue wiederholt hat und dabei von Jahr zu Jahr schlimmer wurde.“ Ulrich Greiner: „Ich hatte so viel Glück: Ein Gespräch mit Herta Müller über frühe Verfolgung und späten Ruhm, über Versöhnung, schwache Nerven und die schwierige Frage, was genau man mit einer Million Euro macht“, in: *Die Zeit*, 15.10.2009. <http://www.zeit.de/2009/43/Interview-Herta-Mueller> (zuletzt aufgerufen am 15.04.2015).

ders anschaulich an dem leitmotivischen⁶² Satz „ICH WEISS DU KOMMST WIEDER“ (A 14; Großschreibung i. Orig.), der in dem gesamten Roman neun Mal genannt wird. Dieser Satz, ausgesprochen vor Leopolds Abfahrt von seiner Großmutter, hilft ihm die Lagerzeit zu überstehen, so dass hier „Sprache nicht als Instrument einer Hic-et-nunc-Kommunikation, Sprache nicht als Darstellung der Wirklichkeit, sondern als Schutz und Halt in einer haltlosen Welt“⁶³ fungiert. Neben dem Halt, den der unverändert wiederholte Satz Leopold bietet, verbindet die Äußerung wiederum die Zeitebenen miteinander: Aus der Sicht des Internierten wurde er in der Vergangenheit geäußert, er dient der Aufrechterhaltung seines Lebenswunsches in der Gegenwart und verweist dabei in die Zukunft. Erst gegen Ende der beschriebenen Lagerzeit verliert der Satz der Großmutter parallel zur Hoffnung, das Arbeitslager wieder verlassen zu dürfen, seine Wirkung, was sich auf optischer Ebene vor allem in der Aufhebung der Großbuchstaben manifestiert. Trotzdem bleibt er die Verbindung Leopolds zur Außenwelt und zum Menschsein: „Denn in ihm ist er und bleibt er Mensch, ein von einem sprechenden ICH angesprochenes DU, während alles im Lager darauf abzielt, alle Häftlinge[...] zu entmenslichen“.⁶⁴ Nach dem Lager, in seinem vor seiner Auswanderung formulierten Abschiedsbrief an seine Ehefrau Emma, wird der Satz ein letztes Mal aufgegriffen, jedoch in einer negierten Fassung: „Ich komme nicht wieder. / Emma kannte den Satz der Großmutter nicht. [...] Ich habe auf den Satz zurückgegriffen und ihm auf der Karte das Wort NICHT beigelegt, damit auch sein Gegenteil hilft.“ (A 291; Großschreibung i. Orig.) Durch das Verkehren des Satzes in seine Negativform wird auch darauf verwiesen, dass Leopold dem Trauma des Lagers nicht entkommen kann, er spricht sein „Urteil der ewigen Verdammung aus dem Kreis der Lebenden und Liebenden“, er zeigt „die Verwandlung des ICH WEISS DU KOMMST WIEDER in DA KOMM ICH NICHT WEG.“⁶⁵

Aufgrund des Verweises auf die Unabschließbarkeit und aufgrund des sezierenden Blickes auf das Detail, der die Beschreibung des Lagers dominiert, entfaltet die Sprache ihre starke, ästhetische Wirkung, die sich gegen einen „dokumentarische[n] Realismus“⁶⁶ sperrt, dem „Stil, mit dem der Leser vom testamentarischen Charakter eines Werkes überzeugt werden soll“ und der beinhaltet, dass das Zeugnis der Überlebenden, um glaubhaft zu werden, „natürlich und unkonstruiert erscheinen“⁶⁶ müsse. Besonders deutlich wird die ästhetische Entfaltung der Sprache hier hingegen, wie Sissel Lægheid feststellt, „sowohl in rezeptionsästhetischer wie auch in destruktiver Hinsicht [...], weil in den Texten der logisch-semantic Zusammenhang, der es möglich machen würde, zwischen Wahrheit und Lüge zu unterscheiden, nicht unmittelbar vorhanden ist.“⁶⁷ Genau an diesem Punkt liegt wohl vor allem das subversive, tabubrechende Potential der Sprache des Romans: Obwohl durch die sehr bildreiche Sprache – beispielsweise die ausgeprägte Benutzung von Metaphern,

⁶² Vgl. Kegelmann: „Materielle und mentale Räume in Herta Müllers Roman *Atemschaukel*“, S. 481.

⁶³ Emmanuelle Park-Derrington: „Mein Ende ist mein Anfang: Wiederholung und Zeitstruktur im Roman“, in: Anne Betten und Jürgen Schiewe (Hrsg.): *Sprache – Literatur – Literatursprache: Linguistische Beiträge*, Berlin 2011, S. 70-89, hier: S. 79.

⁶⁴ Park-Derrington: „Mein Ende ist mein Anfang“, S. 86; Großschreibung i. Orig.

⁶⁵ Ebd., S. 88; Großschreibung i. Orig.

⁶⁶ James E. Young: *Beschreiben des Holocaust: Darstellung und Folgen der Interpretation*. Aus dem Amerikanischen von Christa Schuenke, Frankfurt a.M. 1997, S. 36.

⁶⁷ Sissel Lægheid: „Sprachaugen und Wortdinge – Herta Müllers Poetik der Entgrenzung“, in: Helgard Mahrdrdt und dies. (Hrsg.): *Dichtung und Diktatur: Die Schriftstellerin Herta Müller*, Würzburg 2013, S. 55-79, hier: S. 62.

Wiederholungen und Vergegenständlichungen von Abstrakta – das Beschriebene für den Rezipienten eindrucksvoll vorstellbar und nahbar wird, kann er nicht zwischen wahr und falsch, zwischen Fakt und Fiktion unterscheiden.

Schlussbetrachtung

Der Roman *Atemschaukel* von Herta Müller kann in dreifacher Hinsicht als Tabubruch gelesen werden: Er verweist auf ein aus dem öffentlichen Diskurs ausgeschlossenes Thema, er repräsentiert ein innerliterarisches Zeugnis, das sich den Dogmen der Zeugnisliteratur entzieht und beschreibt das Lager in einer ästhetischen, literarisch stark überformten Sprache. Im Spannungsfeld von realen diktatorischen Systemen und deren literarischer Verarbeitung hält Müller fest: „Literatur kann das alles nicht ändern. Aber sie kann – und sei es im Nachhinein – durch Sprache eine Wahrheit erfinden, die zeigt, was in und um uns herum passiert, wenn die Werte entgleisen.“⁶⁸ Die so gezeigte stetige Anwesenheit des Lagers, die traumatische Erinnerung daran, die nicht vergehen kann, und das permanente Insistieren auf das Unrecht eines undefinierbaren (Zeit-)Raums sind vielleicht die Gründe für das Unbehagen, das die *Atemschaukel* auslöst und damit der prägnanteste Tabubruch, der dem Roman inhärent ist.

LITERATURVERZEICHNIS

- Apel, Friedmar: „Schreiben, Trennen: Zur Poetik des eigensinnigen Blicks bei Herta Müller“, in: Norbert Otto Eke (Hrsg.): *Die erfundene Wahrnehmung: Annäherung an Herta Müller*, Paderborn 1991, S. 22-31.
- Bachtin, Michail M.: *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*. Aus dem Russischen von Michael Dewey, Berlin, Weimar 1986.
- Benthien, Claudia, Ortrud Gutjahr: „Interkulturalität und Gender-Spezifika von Tabus: Zur Einleitung“, in: dies. (Hrsg.): *Tabu: Interkulturalität und Gender*, München 2008, S. 7-16.
- Bozzi, Paola: *Der fremde Blick: Zum Werk Herta Müllers*, Würzburg 2005.
- Braun, Michael: „Vorwort“, in: ders. (Hrsg.): *Tabu und Tabubruch in Literatur und Film*, Würzburg 2007, S. 7-10.
- Butzer, Günther: „Topographie und Topik: Zur Beziehung von Narration und Argumentation in der autobiographischen Holocaust-Literatur“, in: Manuela Günter (Hrsg.): *Überleben schreiben: Zur Autobiographik der Shoah*, Würzburg 2002, S. 51-75.
- Düwell, Susanne: „Fiktion aus dem Wirklichen“: *Strategien autobiographischen Erzählens im Kontext der Shoah*, Bielefeld 2004.
- Echterhoff, Gerald: „Das kommunikative Gedächtnis“, in: Christian Gudehus, Ariane Eichenberg und Harald Welzer (Hrsg.): *Gedächtnis und Erinnerung: Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart, Weimar 2010, S. 102-108.

⁶⁸ Herta Müller: „Tischrede“, in: dies.: *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel*, München 2011, S. 22-24, hier: S. 23.

- Eke, Norbert Otto: „Augen/Blicke oder: Die Wahrnehmung der Welt in den Bildern: Annäherung an Herta Müller“, in: ders. (Hrsg.): *Die erfundene Wahrnehmung: Annäherung an Herta Müller*, Paderborn 1991, S. 7-21.
- Eke, Norbert Otto: „Gelber Mais, keine Zeit‘: Herta Müllers Nach-Schrift ‚Atemschaukel. Roman‘“, in: *Gegenwartsliteratur: Ein germanistisches Jahrbuch: A German Studies Yearbook* 10 (2011), S. 54-74.
- Erll, Astrid: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen: Eine Einführung*, Stuttgart, Weimar 2005.
- Erll, Astrid: „Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses“, in: dies. und Ansgar Nünning (Hrsg.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*, Berlin, New York 2005, S. 249-276.
- Erll, Astrid und Ansgar Nünning: „Literaturwissenschaftliche Konzepte von Gedächtnis: Ein einführender Überblick“, in: dies. (Hrsg.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*, Berlin, New York 2005, S. 1-9.
- Greiner, Ulrich: „Ich hatte so viel Glück‘: Ein Gespräch mit Herta Müller über frühe Verfolgung und späten Ruhm, über Versöhnung, schwache Nerven und die schwierige Frage, was genau man mit einer Million Euro macht“, in: *Die Zeit*, <http://www.zeit.de/2009/43/Interview-Herta-Mueller>.
- Grundmann, Melanie: „Normabweichung und Tabubruch. Der Dandy als Außenseiter in Stendhals Roman *Armance* (1827)“, in: Katharina Rosenberg und Rita Vallentin (Hrsg.): *Norm und Normalität: Beiträge aus Linguistik, Soziologie, Literatur- und Kulturwissenschaft*, Berlin 2012, S. 142-156.
- Günter, Manuela: „Überleben schreiben“, in: dies. (Hrsg.): *Überleben schreiben: Zur Autobiographik der Shoah*, Würzburg 2002, S. 9-17.
- Gutjahr, Ortrud: „Tabus als Grundbedingungen von Kultur: Sigmund Freuds Totem und Tabu und die Wende in der Tabuforschung“, in: dies. und Claudia Benthien (Hrsg.): *Tabu: Interkulturalität und Gender*, München 2008, S. 19-50.
- Haines, Birgid und Margaret Littler: „Gespräch mit Herta Müller“, in: Birgid Haines (Hrsg.): *Herta Müller*, Cardiff 1998, S. 14-24.
- Hallet, Wolfgang und Birgit Neumann: „Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung“, in: dies. (Hrsg.): *Raum und Bewegung in der Literatur: Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*, Bielefeld 2009.
- Hammerstein, Katrin, Ulrich Mähler, Julie Trappe und Edgar Wolfrum (Hrsg.): *Aufarbeitung der Diktatur – Diktat der Aufarbeitung? Normierungsprozesse beim Umgang mit diktatorischer Vergangenheit*, Göttingen 2009.
- Kampmeyer, Dieter: *Trauma-Konfigurationen: Bernhard Schlinks Der Vorleser, W.G. Sebalds Austerlitz, Herta Müllers Atemschaukel*, Würzburg 2014.
- Kegelmann, René: „Materielle und mentale Räume in Herta Müllers Roman *Atemschaukel*“, in: *Études Germaniques* 67.3 (2012), S. 475-487.
- Kertész, Imre: „Lange dunkle Schatten“, in: ders. (Hrsg.): *Die exilierte Sprache: Essays und Reden*, Frankfurt a.M. 2003, S. 53-60.

- Langås, Unni: „Immer schuldig: Herta Müllers Roman Atemschaukel – ein Bericht über Traumata“, in: Helgrad Mahrtdt und Sissel Lægreid (Hrsg.): *Dichtung und Diktatur: Die Schriftstellerin Herta Müller*, Würzburg 2013, S. 149-170.
- Langer, Phil C.: *Schreiben gegen die Erinnerung? Autobiographien von Überlebenden der Shoah*, Hamburg 2002.
- Lægreid, Sissel: „Sprachaugen und Wortdinge – Herta Müllers Poetik der Entgrenzung“, in: dies. und Helgard Mahrtdt (Hrsg.): *Dichtung und Diktatur: Die Schriftstellerin Herta Müller*, Würzburg 2013, S. 55-79.
- Link, Jürgen: *Versuch über den Normalismus: Wie Normalität produziert wird*, Göttingen 2006 (¹1996).
- Link, Jürgen: *Normale Krisen? Normalismus und die Krise in der Gegenwart*, Konstanz 2013.
- Mahrtdt, Helgard: „„Man kann sich doch nicht mit einer Katastrophe versöhnen.“ Herta Müller: Einführung in Leben und Werk“, in: dies. und Sissel Lægreid (Hrsg.): *Dichtung und Diktatur: Die Schriftstellerin Herta Müller*, Würzburg 2013, S. 27-54.
- Markowitsch, Hans J.: *Neuropsychologie des Gedächtnisses*, Göttingen, Toronto, Zürich 1992.
- Marschall, Wolfgang: „Tabu“, in: Joachim Ritter und Karlfried Gründer (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Band 10, S. 877-880.
- Meurer, Petra: „Diktatorisches Erzählen: Formelhaftigkeit in den Romanen von Herta Müller“, in: Iris Denneler (Hrsg.): *Die Formel und das Unverwechselbare: Interdisziplinäre Beiträge zu Topik, Rhetorik und Individualität*, Frankfurt a.M. u.a. 1999.
- Müller, Herta: *Der Teufel sitzt im Spiegel: Wie Wahrnehmung sich erfindet*, Berlin 1991.
- Müller, Herta: „Wenn wir schweigen, werden wir unangenehm – wenn wir reden, werden wir lächerlich: Kann Literatur Zeugnis ablegen?“, in: *Text und Kritik: Herta Müller* 155 (2002), S. 6-17.
- Müller, Herta: *Der König verneigt sich und tötet*, München und Wien 2003.
- Müller, Herta: *Die blassen Herren mit den Mokkatassen*, München 2005.
- Müller, Herta: *Atemschaukel*, München 2009.
- Müller, Herta: „Jedes Wort weiß etwas vom Teufelskreis“, in: dies.: *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel*, München 2011, S. 7-21.
- Müller, Herta: „Tischrede“, in: dies.: *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel*, München 2011, S. 22-24.
- Müller, Herta: „Denk nicht dorthin, wo du nicht sollst: Dankrede zur Verleihung des Hoffmann-von-Fallersleben-Preises für zeitkritische Literatur“, in: dies.: *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel*, München 2011, S. 25-41.
- Müller, Herta: „Die Anwendung der dünnen Straßen“, in: dies.: *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel*, München 2011, S. 110-124.
- Neumann, Birgit: „Literatur, Erinnerung, Identität“, in: Astrid Erll und Ansgar Nünning (Hrsg.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*, Berlin und New York 2005, S. 149-178.
- Nünning, Ansgar: „„Moving back and forward in time“: Zur Gleichzeitigkeit verschiedener Zeitstrukturen, Zeiterfahrungen und Zeitkonzeptionen im englischen Roman der Gegenwart“, in:

- Martin Middeke (Hrsg.): *Zeit und Roman: Zeiterfahrung im historischen Wandel und ästhetischer Paradigmenwechsel vom sechzehnten Jahrhundert bis zur Postmoderne*, Würzburg 2002, S. 395-420.
- Park-Derrington, Emmanuelle: „Mein Ende ist mein Anfang: Wiederholung und Zeitstruktur im Roman“, in: Anne Betten und Jürgen Schiewe (Hrsg.): *Sprache – Literatur – Literatursprache: Linguistische Beiträge*, Berlin 2011, S. 70-89.
- Radisch, Iris: „Kitsch oder Weltliteratur?“, in: *Die Zeit*, <http://www.zeit.de/2009/35/L-B-Mueller-Contra>.
- Schmidt, Siegfried J.: *Der Kopf, die Welt, die Kunst. Konstruktivismus als Theorie und Praxis*, Wien, Köln, Weimar 1992.
- Schröder, Lothar: „Durch Sprache zur Wahrheit: Interview mit Herta Müller“, in: *Rheinische Post*, http://www.rp-online.de/kultur/mehr_kultur/Durch-Sprache-zur-Wahrheit_aid_761781.html.
- Seibel, Andrea: „Putins Dreistigkeit beleidigt meinen Verstand“, in: *Die Welt*, <http://www.welt.de/kultur/article138087231/Putins-Dreistigkeit-beleidigt-meinen-Verstand.html>.
- Steinecke, Hartmut: „Herta Müller: Atemschaukel: Ein Roman vom ‚Nullpunkt der Existenz‘“, in: *Gegenwartsliteratur: Ein germanistisches Jahrbuch: A German Studies Yearbook* 10 (2011), S. 14-32.
- Ursin, Marja: „Autofiktion bei Herta Müller“, in: Ulrich Breuer und Beatrice Sandberg (Hrsg.): *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur: Grenzen der Identität und der Fiktionalität*, Band 1, München 2006, S. 344-352.
- Weidenhiller, Ute: „Das Unsagbare sagbar machen – Herta Müllers doppelböckige Poetik“, in: *Études Germaniques* 67.3 (2012), S. 489-506.
- Young, James E.: *Beschreiben des Holocaust: Darstellung und Folgen der Interpretation*. Aus dem Amerikanischen von Christa Schuenke, Frankfurt a.M. 1997.

Teil III:
... und auf dem Screen: Tabus und Tabubrüche
in Film und Fotografie

***Seinfeld* und das Tabu der Masturbation**

Einleitung

Stellen wir uns vor: Vier Freunde sprechen über Masturbation. Einer der Freunde berichtet davon, von seiner Mutter bei der Selbstbefriedigung erwischt worden zu sein. Vor Schreck sei diese die Treppe heruntergefallen... So weit so gut: Allein Masturbation zum Thema der Konversation zu erheben, wirkt ungewöhnlich, vielleicht kommt es gar einem Tabubruch gleich; innerhalb dieser Gruppe aber scheinen die gesellschaftlichen Maßgaben des Schicklichen suspendiert, so dass sie wie selbstverständlich darüber reden kann.¹

Das Ganze wird zur Prime-Time auf NBC, einem der größten und bekanntesten Fernsehsender der USA, ausgestrahlt. Larry David, Produzent und Autor der Sitcom *Seinfeld*, hat diesen Plot als Exposition für die Episode *The Contest* gewählt.² Mit dieser Selbstverständlichkeit wurde männliche sowie weibliche Masturbation, über die sich bisher eher ein Mantel des Schweigens hüllte, im amerikanischen Abendprogramm kaum thematisiert.³

Die Thematisierung der Selbstbefriedigung durch die Sitcom wirft jedoch Fragen auf. Mit welchen stilistischen Mitteln wird sich hier dem Tabu genähert? Stellt etwa das Genre der Sitcom einen prädestinierten Rahmen bereit, Tabus in der Öffentlichkeit zu verhandeln?⁴

Diese Episode eröffnet darüber hinaus weitere interessante, gendertheoretische Diskurse, die an anderer Stelle durchaus zu thematisieren wären. Beispielsweise knüpft sich an die Figur der Elaine,⁵ deren Bekenntnis zur Onanie im Freundeskreis auf Erstaunen stößt, die Frage nach der Dethematisierung weiblicher Autoerotik, während männliche Masturbation – zumindest innerhalb der Sitcom – unproblematisch und selbstverständlich erscheint. Außerdem zeitigt die Wettbewerbssituation praktizierter Enthaltensamkeit, in die die Thematisierung der Onanie eingebettet wird, Fragen der Macht, der sexuellen Ordnung und des Verzichts.

Im Folgenden möchte ich jedoch bevorzugt der Frage nachgehen, *wie* sich dem Tabuthema genähert wird und welcher Einfluss dem Genre der Sitcom und seinen spezifischen medialen

¹ Nach Ignatz Kerscher ist das Tabu der Masturbation ein klassisches Sexualtabu, das gegenwärtig in sexualerzieherischer Literatur als sexuelle Verirrung dargestellt wird oder als ein unbefriedigender Ersatz abqualifiziert wird. Ignatz Kerscher: „Sexualtabus: Gesellschaftliche Perspektiven in Vergangenheit und Gegenwart“, in: Rolf Gindrof und Erwin J. Haeberle (Hrsg.): *Sexualität als sozialer Tatbestand: Theoretische und empirische Beiträge zu einer soziologischen Sexualität*, Berlin 1986, S. 107-128.

² Tom Cheronos und David Steinberg: *Seinfeld* (Staffel 4), Episode 11: *The Contest*, USA 2005 (¹1992). Extra Material: Interview mit Larry David, DVD: Sony Pictures Home Entertainment 2005.

³ Vgl. Rob Owen: *Gen X TV: The Bradley Brunch to Melrose Place*, New York 1999.

⁴ Zudem bilden die 1990er Jahre, von denen Walter Schmitz behauptet, dass es das Jahrzehnt der Tabubrüche war, ebenfalls einen prädestinierten Rahmen. Siehe hierfür: Michael Braun: „Vorwort“, in: ders. (Hrsg.): *Tabu und Tabubruch in Literatur und Film*, Würzburg 2007 S. 7-10, hier: S. 9.

⁵ Die Frau des vierköpfigen Freundeskreises. Sie hat innerhalb der Gruppe eine zentrale Rolle als Exfreundin des Protagonisten Jerry Seinfeld sowie als fester Bestandteil der Gruppe. Zudem verkörpert sie den Typus der großstädtischen Singlefrau. Siehe Sarah E. Worth: „Elaine Benes: Feminist Icon or Just One of the Boys?“ in: William Irwin (Hrsg.): *Seinfeld and Philosophy. A Book about Everything and Nothing*, Chicago 1999, S. 40-57.

Implikationen dabei zukommt. Dabei werde ich zunächst auf das Genre der Sitcom eingehen sowie auf das Masturbationstabu in den USA.

Neben den genrespezifischen Rahmenbedingungen der Sitcom und der Kontextualisierung des Selbstbefriedigungs-Tabus soll an dieser Stelle ebenfalls untersucht werden, in welchem Zusammenhang die kulturelle Identität der Figuren in der Sitcom *Seinfeld* zu diesem Tabubruch steht. Es soll untersucht werden, ob ein Konzept der jiddischen Stetl-Literatur Einfluss auf die Herangehensweise und die dramaturgische Umsetzung der *Seinfeld*-Episode *The Contest* genommen hat. Denn, die dargestellte Identität des Figurenpersonals ermöglicht bzw. erlaubt in gewisser Weise den Tabubruch. Dieses möchte ich nun an dieser Stelle etwas besser verdeutlichen.

Die Sitcom *Seinfeld* wird gemeinhin als *jewish sitcom* bezeichnet.⁶ Das „Jüdische“ in der Serie wird neben der Kenntnis, dass der Protagonist der Serie sowie der tatsächliche Darsteller Jerry Seinfeld Jude ist, zweifelsohne durch weitere implizierte Verweise bzw. verhandelte Stereotype verstärkt, wenngleich die Serie nicht explizit darauf Bezug nimmt.⁷ Verschiedene Hinweise deuten lediglich darauf hin und können beispielsweise durch das gewählte Setting der Handlungen – so Jon Stratton – schließlich als „jüdisch“ gelesen werden:⁸ Handlungsort, falls es nicht Jerrys Wohnung in Manhattans Upper Westside ist, ist ein Delikatessen-Restaurant, eines der sogenannten Delis, in denen meist koscheres Essen angeboten wird. Die überfürsorgliche hysterische Mutter Georges sowie der Brooklyner Dialekt Georges können ebenfalls als „jüdisch“ gelesen werden.⁹

Zudem impliziert New York wie keine andere Stadt der USA eine jüdische Lebensweise und viel mehr noch eine Form jiddischer Kultur, die *Yiddishkeit*, die vor allem von vielen osteuropäischen Juden mitgebracht wurde und nun fester Bestandteil der Stadt ist. Neben Israel selbst repräsentiert New York die größte jüdische Gemeinde sowie das Zentrum jiddischer Kultur, so konstatiert die *United Jewish Appeal Federation*.¹⁰ Die Aspekte, die den gegenwärtigen *jewish lifestyle* prägen, exponiert der Soziologe Jon Stratton in seiner Studie *Coming Out Jewish*.¹¹

Ein Teil des *jewish lifestyle* ist der jüdische Humor, der nach Stratton eine besondere Rolle in den USA einnimmt.¹² Er geht davon aus, dass jüdische Personen des öffentlichen Lebens eine Haltung einnehmen können, die durchaus ambivalent zu sein scheint. Einerseits sind sie

⁶ Sie z.B. Jeffrey Shandler: *Jews, God, and Videotape: Religion and Media in America*, New York 2009. Zum anderen: David Lavery und Sarah Lewis Dunne (Hrsg.): *Seinfeld, Master Of Its Domain: Revisiting Television's Greatest Sitcom*, London u.a. 2006.

⁷ In der gesamten Sitcom wird nicht eindeutig erwähnt, dass die Figuren Jerry Seinfeld oder George Costanza jüdisch sind. Im Prinzip bleibt dieser Umstand eine unausgesprochene Deutlichkeit. Siehe hierfür: „TV's 'Seinfeld' offers multiple signs that the characters are Jewish – the pervasive smell of kosher in Frank and Estelle's [George's parents] apartment the Constanza's rye-bread-rip-off, Jerry's mention of Jerusalem in 'yadda, yadda, yadda' episode. Certainly the mohel was a tip-off that these neurotic New Yorkers knew their rites from their wrongs.“ Jon Stratton: „*Seinfeld* is a Jewish Sitcom, Isn't It? Ethnicity and Assimilation in 1990s American Television“, in: David Lavery und Sarah Lewis Dunne (Hrsg.): *Seinfeld, Master Of Its Domain*, New York 2006, S. 117-136, hier: S. 129.

⁸ Jon Stratton: *Coming Out Jewish*, New York 2000, S. 4.

⁹ Stratton: „*Seinfeld* is a Jewish Sitcom, Isn't It?“, S. 128-130.

¹⁰ Stephen Cohen, Jacob Ukeles und Ron Miller: „Jewish Community Study of New York: 2011, Comprehensive Report.“ Jewish Policy & Action Research Unites Jewish Appeal Federation of New York, New York 2012, S. 19, S. 111-117. <http://d4ovttrzyow8g.cloudfront.net/494344.pdf> (zuletzt aufgerufen am 04.01.2015).

¹¹ Stratton: *Coming Out Jewish*.

¹² Ebd., S. 283.

US-Amerikaner, andererseits erlaubt ihre soziale und religiöse Herkunft eine zum Teil sozialkritischere Haltung, die sich in dem Humor wiederfindet:

Jewish TV comedians, authors and filmmakers gained access to the mass media to problematize American jewish identity (or their own) often in taboo terms and often defiantly mocking American mainstream culture.¹³

Der jüdische Humor würde demnach eine Sonderrolle einnehmen. Daran anschließend lässt sich nun die Frage aufwerfen, wie diese Form des Humors funktioniert und es geschafft hat, Teil der amerikanischen Populärkultur zu werden. Wie kann eine Episode, deren Thema die kontrovers diskutierte Masturbation bzw. deren Entsagung ist, zur besten Sendezeit um das Sujet Onanie kreisen? Welche Mechanismen des jüdischen Humors, insbesondere der Yiddischkeit, wirken auf das Konzept der Sitcom ein und wie setzen sich die Macher der *Seinfeld*-Episode mit dem Thema der Selbstbefriedigung auseinander?

Im Folgenden sollen zur Klärung dieser Frage das Genre der Sitcom beleuchtet sowie kulturhistorische Einblicke in die amerikanische Gesellschaft der 1980er und 1990er Jahre gegeben werden.

Die Sitcom *Seinfeld* im Kontext

Die Sitcom *Seinfeld* wurde in den Jahren 1989 bis 1998 zur Hauptsendezeit auf dem Fernsehsender NBC ausgestrahlt und wurde als erfolgreichste und beliebteste Fernsehsendung aller Zeiten in den USA mehrfach ausgezeichnet. Die Episode *The Contest*, die Gegenstand meiner Überlegung ist, wurde mit einem *Emmy Award* prämiert.

Die Figur Jerry Seinfeld aus der Sitcom und der real existierende Darsteller, Stand-Up-Comedian, Autor und Produzent der Serie, Jerry Seinfeld, zählen zu den *jewish heroes*.¹⁴ Nach den Ergebnissen von Umfragen tragen die Figur sowie der Mensch Jerry Seinfeld zum Selbstverständnis der amerikanischen Juden grundlegend bei.¹⁵ Direkt zu Beginn der Produktion *Seinfelds* kam die Befürchtung auf, dass die Serie zu jüdisch sei und deshalb geringe Einschaltquoten zur Folge haben könnte, da es möglicherweise ein breites Publikum gebe, das sich mit den Figuren und dem Humor nicht ausreichend identifizieren könne.¹⁶ Eine Lösung versprach das leicht konsumierbare Genre der Sitcom.

Sitcom steht abkürzend für *situation comedy* und ist seit Beginn des 20. Jahrhunderts in den USA zunächst ein aus Funk und später aus Fernsehen bekanntes Genre. In vielerlei Hinsicht wird sie auch als *small times* bezeichnet.¹⁷ Dieses Genre hat mehrere Charakteristika,

¹³ Salvatore Attardo: *Encyclopedia of Humor Studies*, Los Angeles 2014, S. 413.

¹⁴ Shandler: *Jews, God, and Videotape*, S. 7-9.

¹⁵ Ebd. Das ist insofern von Bedeutung, da die vielen „jewish sitcoms“ (*Ned and Stacey*, *Friends*, *The Nanny*, usw.) in den 1990er Jahren zur Identitätsbildung jüdischer US-Amerikaner wesentlich beitrugen. Bis Mitte des 20. Jahrhunderts wurden jüdische Identitäten nicht als solche in Fernsehsendungen oder Filmen dargestellt. Siehe hierfür ebenso: Terry Mattingly: *Pop Goes Religion: Faith in Popular Culture*, Nashville 2012, S. 51.

¹⁶ Jon Stratton: „*Seinfeld* is a Jewish Sitcom, Isn't It?“, S. 290. Noch aus der Zeit der Vaudeville Theater und Radiosendungen gelten jüdische Darsteller und Dramaturgen als mehr „drawn to vulgarity“ und werden mit „dirty jokes“ in Verbindung gebracht. Diese durchaus rassistische Einstellung entstand dadurch, dass viele Schreiber und Texter aus Film und Funk auf der Suche nach neuen Witzen und Ideen eine härtere Richtung einschlugen und somit viele Investoren schockierten. Siehe Robert Pondillo: *America's First Network TV Censor: The Work of NBC's Stockton Helffrich*, Carbondale 2010, S. 5.

¹⁷ Brett Mill: *The Sitcom*, Edinburgh 2009, S. 1-2, S. 26-27.

die sie als eine kleine bzw. kurze Form ausweisen. Zunächst ist schlichtweg das Format ein quantitativ kurzes: Nicht mehr als 25 Minuten beträgt die Sendezeit. Die Themen der Sendung sind in den wenigstens Fällen provokant. Eher das Gegenteil trifft zu, so dass die Sitcom sich eher durch eine relativ konservative, konformistische Ausrichtung auszuzeichnen scheint. Es werden in der Regel keine gesellschaftskritischen oder emotional behafteten Themen angesprochen. Kurz, angepasst und humoristisch soll die Sitcom sein.¹⁸ Es gibt keine experimentellen Darstellungen oder innovativen Veränderungen. Das Figurenpersonal vollzieht keinen Entwicklungsprozess ebenso wie es keine aufschlussreichen Reflexionen über Erfahrungen und Erlebnisse gibt. Alles spielt sich innerhalb eines scheinbar konformistischen Musters ab, das für das kurzweilige Amüsement entsteht.¹⁹ Aus diesem Grund müssen experimentelle sowie sozialkritische Themen und Herangehensweisen gewöhnlich dem Unterhaltungswert weichen.

Erst seit den 1980er und 1990er Jahren werden allmählich sozialkritischere Inhalte oder aber gesellschaftliche Missstände in der Sitcom aufgegriffen, die bis dahin durchaus als Tabu galten wie beispielsweise Diskussionen um sexuelle Ausrichtung und ethnische Problematiken.²⁰ Diese Veränderung im Bereich der Fernsehunterhaltung ermöglichte *Seinfeld*, fortan heikle, gar tabuisierte Themen zu behandeln wie Behinderungen, Sexismus und Tod.²¹

Das Konzept der Sitcom begann sich als Zeitvertreib nach der Arbeit zu etablieren, um eine stimmungsvolle Ablenkung vom alltäglichen Leben zu bieten. Als Vorreiter dieses Genres werden die Vaudeville Theater in den USA und in Kanada gesehen; eine Art Unterhaltungstheater, die auch zirkushafte Elemente boten.²² Das Zeitalter des Vaudeville Theaters ist stark von Aspekten des jüdischen Humors beeinflusst, da die Kunstform stark durch Minderheiten der amerikanischen Gesellschaft geprägt wurde.²³

In their pursuit of fortune and bliss, they have travelled from vaudeville to television. [...] Thus while diverting mainstream Americans with crude stereotypes, dialectic jokes and ethnic caricature; Jewish comedians have made lots of money. Generating laughter at the expense of one's group allegedly constitutes a staple of traditional Jewish humor.²⁴

Das Vaudeville wurde dann schließlich in den 20er und 30er Jahren des 20. Jahrhunderts von den Sitcom Elementen in Tonfilmen und Radios abgelöst und ist seitdem zum gegenwärtig meist produzierten Format im US-amerikanischen Fernsehen avanciert. Ähnlich wie in einem der Vaudeville Theater werden die Sitcoms traditionell in einem Studio vor einem Publikum aufgezeichnet.

Zusammenfassend lässt sich für das Genre der Sitcom festhalten, dass es sich eigentlich um ein kurzweiliges, moralisch angepasstes Format handelt, das in der amerikanischen

¹⁸ Ebd., S. 26-27, S. 30.

¹⁹ Ebd., S. 23.

²⁰ Ebd., S. 10. Mill zählt hier *The Cosby Show* und *Will & Grace* als Sitcoms auf.

²¹ Albert Auster: „Much Ado About Nothing. Some Final Thoughts on *Seinfeld* (1998)“, in: David Lavery und Sarah Lewis Dunne (Hrsg.): *Seinfeld, Master Of Its Domain*, S. 13-22.

²² Mill: *The Sitcom*, S. 35.

²³ „Jews, as well as other minorities were accepted, largely through their own derogatory caricatures, as part of what was widely received as the comedy of the era.“ Siehe Stewart F. Lane: *Jews on Broadway: An Historical Survey of Performers, Playwrights, Composers, Lyricists and Producers*, Jefferson 2011, S. 32.

²⁴ J. Brooks: „The Jew as comic: Lenny Bruce, Mel Brooks, Woody Allen“, in: Avner Ziv (Hrsg.): *Jewish Humor*, New Brunswick 1998, S. 29-46, hier: S. 29.

Populärkultur einen enormen Teil der Unterhaltungsindustrie ausmacht und erst seit den 80er Jahren Thematisierungen kritischer Themen zulässt. Mit der Episode *The Contest* nähert sich die Serie dem Thema der Masturbation, einem Sujet, das in den USA vornehmlich aus religiösen Gründen dem Schweigen unterliegt.

Das Unaussprechliche: Zur (De)Thematisierung von Masturbation in den USA

Der Oberste Gerichtshof zählt ausschließlich Worte, die mit Sexualität in Verbindung stehen, zu Tabuwörtern. Die einzige Ausnahme ist das Wort Blasphemie. In den USA herrscht eine hohe Sensibilität gegenüber Tabus, die sich zum Teil in Gesetzen, zum Teil auch durch ungeschriebene Normensysteme innerhalb einer Gemeinschaft, einer Religion, eines Staates, artikuliert. Tabus markieren in der amerikanischen Gesellschaft im Wesentlichen sexuelle Grenzen und Verbote, die durch Übertreten mit Strafen und Sanktionen verbunden sind. Tabus reglementieren das soziale Zusammenleben. Der oder das Tabubrechende werden von der Gemeinschaft ausgeschlossen.²⁵

Insbesondere die Masturbation ist in den USA ein Thema, das massiven Restriktionen unterliegt. In Aufklärungsschriften für Kinder und Jugendliche wird Masturbation als Bedrohung identifiziert und als eine ernstzunehmende Sucht, ähnlich dem Konsum von Drogen, deren äußerst hohe Suchtanfälligkeit sowie die darauffolgenden Konsequenzen sehr schwer zu behandeln seien, dargestellt. Eben diese Angst vor einer Masturbationsabhängigkeit ist ein beliebtes Sujet in der amerikanischen Populärkultur.²⁶ Dementsprechend wird meist vor der Selbstbefriedigung gewarnt, da die Angst vor gesundheitlichen Schäden vorherrscht.

Wie in der *Seinfeld*-Episode, in der nicht einmal das Wort „Masturbation“ fällt, wird in den USA die Selbstbefriedigung als ein offenes Geheimnis thematisiert. Häufig wird in der US-amerikanischen Gesellschaft der eigentliche Akt umschrieben, ohne direkt benannt zu werden, so dass das Thema der Masturbation offenbar einem Sprachtabu unterworfen zu sein scheint.²⁷

In der Episode *The Contest* richtet das Umkreisen der Benennung des Gegenstands den Fingerzeig auf die Doppelmoral sexueller Restriktionen. So ist es möglich, freizügig über ein Thema zu sprechen, solange rein sprachlich die Regeln des Anstands gewahrt werden. In der Sitcom wirkt die sprachliche Umständlichkeit hinsichtlich der Tatsache, dass jedermann weiß, worum es geht, komisch. Das Tabu wird dabei als unaussprechlich gezeigt, während das Handlungstabu gelockert wird und hier nicht nur zum Diskurs, sondern zum Gegenstand eines Wettbewerbs avanciert. So wird dem Tabu auf rhetorischer Ebene keine Position im öffentlichen Raum zuteil. Jerry Seinfeld und seine Freunde benennen die Selbstbefriedigung folglich lediglich als „that“, reagieren auf die Bekenntnisse der Freunde zur Onanie jedoch keinesfalls abstrafend. Innerhalb ihres Freundeskreises ist die Thematisierung des sexuellen Tabus akzeptiert. Der daraus entstehende Wettbewerb, wer von ihnen dem Akt der Masturbation am längsten entsagen kann, macht deutlich, dass dieses Thema nicht nur angesprochen werden darf, sondern auch unter allen Freunden praktiziert wird. Vordergründig wird also rhetorisch das Tabu gewahrt, während die Diskussion einer konsens- und

²⁵ Braun: „Vorwort“, S. 7.

²⁶ Lauren Rosewarne: *Masturbation in Pop Culture: Screen, Society, Self*, Lanham 2014, S. 25-27.

²⁷ Ebd., S. 6.

wettbewerbsfähigen Handlung den augenscheinlich respektvollen Umgang mit dem Tabu Lügen straft. Insofern wird das Masturbationstabu parodiert: Während es formal gewahrt wird, wird seine Transgredierung subkutan vorbereitet.

Gerade in den Jahrzehnten der 1980er und 1990er Jahre rücken die Themen Gender und selbstbestimmte Sexualität – somit also auch die Autoerotik – wieder in das Zentrum des öffentlichen Interesses. Neben den Diskursen, die die katholische Kirche zu dem Thema Masturbation führt,²⁸ werden feministisch interessierte Schriften veröffentlicht, die sich mit weiblicher Sexualität und Fragen zur Genderdebatte auseinandersetzen. Als Beispiele für die einsetzende gendertheoretische Diskussion können Judith Butlers Schriften *Gender Trouble* (1990) sowie *Bodies That Matter* (1993), die vor allem im akademischen Umfeld für maßgebliche Umbrüche sorgten,²⁹ gelten, so wie auch – etwa zur selben Zeit – die Arbeiten der Sexualwissenschaftlerin Shere Hite, die mit ihren veröffentlichten Studien zum Sexualitätsverhalten insbesondere der Frau für Aufmerksamkeit sorgte.

Sie schrieb in *The Hite Report on Female Sexuality*³⁰ vor allem über das Masturbationsverhalten der Frau und wies nach, dass Frauen häufiger als angenommen masturbieren. Als Sexualwissenschaftlerin setzte sie sich öffentlich für den Genuss der weiblichen Selbstbefriedigung ein und propagierte „the right to enjoy masturbation“.³¹ Hites Ergebnisse über das Sexualverhalten US-amerikanischer Frauen stellten, mit Foucault gesprochen, das herrschende Regelsystem der Sexualität sowie die Institution Ehe als die zentrale Ordnung des Begehrens in Frage³² und wurden dementsprechend in der Öffentlichkeit vielerorts kritisiert.³³

Die Diskurse, die landesweit für Aufsehen sorgten, und in vielen Fernsehsendungen und Talkshows ihren Niederschlag gefunden haben, sind schließlich neben dem akademischen Umfeld auch von Medien, die sich dieser gesellschaftlichen Tabubrüche in Form von popkulturellen Inszenierungen und Formaten angenommen haben, geführt worden und haben zweifelsohne besonders junge Menschen erreicht und beeinflusst.³⁴ So kann *Seinfeld* meiner These folgend, dass neben dem Konzept der Sitcom ebenfalls die kulturhistorische Entwicklung auf die Verhandlung des Tabuthemas Masturbation Einfluss genommen hat, insbesondere für den Einfluss popkultureller Formate auf den Masturbationsdiskurs entstehen: Filme, insbesondere auch Fernsehproduktionen können, laut Stefan Neuhaus, als Reservate,

²⁸ An dieser Stelle sollte ein weiteres Mal auf die katholische Kirche verwiesen werden, die Anfang der 1980er Jahre ein neues Dekret der Bildungskongregation veröffentlichte, in dem die Masturbation zwar noch stets als eine große verstörende Krankheit wahrgenommen wird, allerdings werden nun zum ersten Mal Wege der Hilfe und der Besserung aufgezeigt. Diese gemäßigte Haltung steht für eine große Veränderung der katholischen Kirche und wird sicherlich zum öffentlichen Bild beigetragen haben. Siehe hierfür: Jean Stengers und Anne van Neck: *Masturbation. The History of a Great Terror*, New York 2001, S. 171.

²⁹ Fiona Jenkins: „Judith Butler: disturbance, provocation and the ethics of non-violence“, in: *Humanities Research Vol. XVI*, No. 2, Canberra 2010. <http://press.anu.edu.au/wp-content/uploads/2011/03/judith.pdf> (zuletzt aufgerufen am 05.01.15).

³⁰ Stengers/van Neck: *Masturbation*, S. 173. U.a. auch Rosewarne: *Masturbation*, S. 10-12.

³¹ Stengers/van Neck: *Masturbation*, S. 173.

³² Stefan Neuhaus: „Tabu und Tabubruch im erotischen Film“, in: Braun (Hrsg.): *Tabu und Tabubruch in Literatur und Film*, S. 137-150, hier: S.139. Foucault geht davon aus, dass die Identität eines Subjekts sich ebenfalls über die eigene Sexualität definiert, ungeachtet der Tatsache, ob diese vom Subjekt unterdrückt wird oder nicht. Das herrschende Regelsystem der Sexualität formt sich aus der jeweiligen Gesellschaft.

³³ Stengers/van Neck: *Masturbation*, S. 173.

³⁴ Ebd., S. 173.

besser noch als Orte des kulturellen Gedächtnisses betrachtet werden, die für die Bedeutung und Wirksamkeit von Tabus und deren Umgang von Bedeutsamkeit sind.³⁵

Und in eben dieser Funktion ist die Episode *The Contest* bezüglich der Thematisierung des Masturbationstabus einflussreich: Das Genre der Sitcom ermöglicht, Themen zum Teil humoristisch darzustellen. Das Nichtaussprechen des Tabus stilisiert die tatsächliche Tätigkeit der Onanie zu einer Form des offenen Geheimnisses. So beginnt George sein Geständnis gegenüber den Freunden, bei der Selbstbefriedigung von seiner Mutter erwischt worden zu sein, mit den Worten „My mother caught me“. Das Besondere daran ist, dass es den Freunden sowie dem Zuschauer bereits klar ist, bei welchem intimen Erlebnis die Mutter ihren Sohn überraschte: „Why, George, Why?“, wiederholt er ihre Worte.

Die Masturbation wird lediglich von der Mutter sanktioniert, indem sie ihm zu verstehen gibt, dass sein Verhalten pathologisch sei.³⁶ Im Gegensatz zu der Instanz der missbilligenden Mutter, die für eine restriktive gesellschaftliche Sexualmoral einsteht, positioniert sich die Freundesgruppe, die auf den Versuch Georges hin, der Masturbation fortan zu entsagen („I’m never doing THAT again.“), mit Unverständnis und Zweifeln reagiert.³⁷ Die Szene endet mit einer Wette darüber, wer von den vier Freunden sich am längsten der Selbstbefriedigung verweigern kann. Die humorvolle Umsetzung dieses Wettbewerbs, die ebenfalls Themen des Ehrgeizes und der sexuellen Frustration tangiert, stellt die weitere Rahmenhandlung dieser Sitcom-Episode dar.

So bleibt im Folgenden noch zu klären, wie auf der Ebene der Erzählung das Tabu aufgegriffen werden kann und weshalb es konzeptionell erforderlich ist, dass die Selbstbefriedigung unterbrochen werden, bzw. missglücken muss. Kurz: Warum muss George bei der Masturbation von seiner Mutter gestört werden und welche Aspekte des jüdischen Humors haben Einfluss auf eben jene Umsetzung?

Konzepte des jüdischen Humors

Die Antwort auf diese Frage, weshalb George nur über seine missglückte Masturbation sprechen kann, bietet ein Konzept, welches im jüdischen Humor eine Konstante bildet und grundlegend für jiddische Folkloreerzählungen und Literatur ist: Die Rede ist von den literarischen Figuren *schlemiel* und *schlimazel*,³⁸ zwei glücklose Verlierertypen, die zumeist an bestimmten Umständen scheitern, bzw. zum Scheitern verurteilt sind. Sie sind die Personifikationen der Glücklosigkeit der osteuropäischen Juden, deren Leben durch zahlreiche Ressentiments der Obrigkeiten erschwert wurde.³⁹ Heute sind die Figuren und

³⁵ Braun: „Vorwort“, S. 9.

³⁶ Georges Mutter bezahlt ihrem Sohn aufgrund der Masturbationseskapade mehrere Sitzungen bei einem Psychologen.

³⁷ An dieser Stelle wird nun mehr als deutlich, dass die Freundesgruppe aus Jerry, Elaine und Kramer der Masturbation offen gegenübersteht und sie selber praktiziert.

³⁸ Es sind durchaus weitere Schreibweisen der beiden möglich. Im vorliegenden Artikel wird auf dieselbe Rechtschreibung verwiesen, die Jon Stratton in seinem Artikel verwendet: „*Seinfeld* is a Jewish Sitcom, Isn’t It?“, S. 117-136.

³⁹ Carla Johnson: „Lost in New York: The Schlemiel and the Schlimazel in *Seinfeld*“, in: *Journal of Popular Film and Television*, 22.3 (1994), S. 116-124. <http://davidlavery.net/Seinfeld/Essays/Johnson.htm> (zuletzt aufgerufen am 06.01.2014). Viele aschkenasische Juden lebten bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts in großer Armut in kleinen Dörfern, in denen sie geduldet wurden und nur mühsam den Lebensunterhalt verdienen konnten. Häufig gab es Restriktionen auf dem Arbeitsmarkt und hohe Pachtgebühren der gestellten Ländereien.

Narrative des *schlemiels* und des *schlimazels* in der jüdisch geprägten amerikanischen Kultur fest verankert und konnten dort in zahlreichen Geschichten und Erzählungen fortbestehen.⁴⁰

Der Unterschied dieser beiden literarischen Figuren ist relativ einfach zu erklären: Während *schlimazel* aus Versehen mit Suppe übergossen wird, ist es *schlemiel*, der aus Versehen die Suppe verschüttet.⁴¹ Beide sind Verlierertypen, die in der Regel an sich selbst scheitern und auf der stetigen Suche nach sich selbst sind. Die Suche nach der eigenen Identität spielt in den Erzählungen und Geschichten eine große Rolle.⁴²

Die literarischen Figuren des *schlemiels* und des *schlimazels* werden auf ihrer Suche nie fündig werden, denn sie scheitern stets an denselben Hindernissen.

Within the Yiddish community the term [schlemiel] could be simply describe a stupid, if at times funny, loser, but the full complexity only appears when the term is applied to a Jew in interaction with the dominant culture. In this context, the stupid Jew is transformed into a naïve innocent, a man imposed upon by the unreasonable and threatening forces of the dominant culture. While he may not be able to win, the schlemiel is able to provide insights into the condition of the community. As a character in a joke, the schlemiel provides the community with an opportunity to laugh at its own circumstance and at the dominant society that has placed it in this circumstance.⁴³

Während das Leben und die Ereignisse des *schlimazels* situativ sind, sind die Handlungen des *schlemiels* existentiell.⁴⁴ Das heißt: *Schlimazel* ist so gesehen, zur falschen Zeit am falschen Ort, als die Suppe über ihn gegossen wird. *Schlemiel* wird es jedoch immer wieder passieren, dass er die Suppe verschüttet.⁴⁵

Durch die Betrachtung der Bedeutung der Namen wird es deutlicher. Während *schlimazel* aus dem jiddischen von *slim* (schlecht) und *mazel* (Glück) hergeleitet wird, ist bei *schlemiel* eine hebräische Übersetzung nötig *slevach min el*, jener der sich von Gott entfernt.⁴⁶ Genau diese literarische Figur vertritt George.⁴⁷ Ihm wird so etwas immer wieder passieren, weil er derjenige ist, der sich (von Gott/der Gesellschaft) von geltenden Normen abgewendet hat. Er kann weder die Situation noch sich selbst beherrschen und wird somit immer wieder scheitern.⁴⁸

Die Figur des George in der Sitcom *Seinfeld* ist an eben dieses Figurenkonzept der „Jewish men without any particular skills, capital, of specific occupations“⁴⁹ angelegt und ferner dafür konzipiert, um Tabus zu verhandeln, so heißt es dann über ihn, dass „George [...] the most chagrined at being caught in breaking a [...] taboo.“ ist.⁵⁰

Doch, woran scheitert der von George vertretene Figurentypus neben der fehlenden Selbstbeherrschung? Diese beiden Verlierertypen, die meist in satirischer/humoristischer Form in Erscheinung treten, haben prinzipiell zwei Möglichkeiten. Entweder scheitern sie am

⁴⁰ Shandler: *Jews, God, and Videotape*, S. 16-17, S. 63. sowie Stratton: „*Seinfeld* is a Jewish Sitcom, Isn't It?“, S. 125.

⁴¹ Johnson: „Lost in New York“, S. 117.

⁴² Stratton: „*Seinfeld* is a Jewish Sitcom, Isn't It?“, S. 125-126.

⁴³ Ebd., S.126.

⁴⁴ Johnson: „Lost in New York“, S. 118.

⁴⁵ Ebd., S. 117-118.

⁴⁶ Ebd., S. 119.

⁴⁷ Ebd. sowie Stratton: „*Seinfeld* is a Jewish Sitcom, Isn't It?“, S. 127.

⁴⁸ Ebd., S.126-127.

⁴⁹ Vincent Brook: *Something Ain't Kosher Here: The Rise of the 'Jewish' Sitcom*, New Brunswick 2003, S. 178.

⁵⁰ Sarah Lewis Dunne: „Seinfood: Purity, Danger, and Food Codes on *Seinfeld*.“, in: dies./Lavery (Hrsg.): *Seinfeld, Master Of Its Domain*, S. 148-158, hier: S.157.

Zwischenmenschlichen, da die Adaption der konventionellen Verhaltensregeln, wie Zurückhaltung und Höflichkeit, missglücken oder insbesondere *schlemiel* versucht, diese gesellschaftlichen Konventionen zu unterwandern und zu demontieren, da er durch diese nicht gewinnen kann.⁵¹

Jüdischer Humor orientiert sich häufig an den alltäglichen Schwierigkeiten zwischen Menschen, Kulturen und den eigenen Bedürfnissen. Als repräsentativ können in diesem Sinne die Thematisierungen von Körperlichkeit, Essgewohnheiten und häuslichen Problemen gelten.⁵² Diese Probleme erscheinen in der Großstadt potenziert zu sein. Der großstädtische Kontext New Yorks rekurriert dabei auf den Problemhorizont, dem *schlemiel* und *schlimazel* sich gegenüber sehen, wenn sie aus ihrem kleinen jüdischen Dorf, dem *stetl*, in die große *stot* ziehen.⁵³

Mit diesen Themen mussten sich Einwanderer beschäftigen. Die Entfremdung der eigenen Herkunft, das neue Leben als Außenseiter, als Fremder in einer neuen Stadt oder einem Land wirken auf jenen Humor ein. Der Humor basiert auf dem Verständnis des Leidens, des Versagens, des Missglückens.⁵⁴ Und genau vor dem Hintergrund jener Tradition des humoresken Umgangs eröffnet die Sitcom *Seinfeld* diese brisanten Themen:

Every episode of *Seinfeld* consists of multiple layers of humor. In addition to the most obvious forms of humor, slapstick and visual jokes, there are jokes about social etiquette, political correctness and the awkward and embarrassing situations the characters get themselves into.⁵⁵

Ein ähnlich gearteter Umgang mit der Konfrontation von Individuum und Großstadt zeigt sich bei Woody Allen, dessen Figuren ebenfalls an der Großstadt New York und den urbanen zwischenmenschlichen Problemen scheitern oder jene schlichtweg unterwandern und dadurch als Gewinner hervorgehen können.⁵⁶

Eben dieses Störpotential greift die Sitcom *Seinfeld* auf: Deswegen muss George von seiner Mutter bei der Selbstbefriedigung überrascht werden. Sie muss die Treppe hinunterstürzen, um die Peinlichkeit des Menschlichen zu verdeutlichen und somit die Sympathie des Zuschauers zu erreichen. Der Treppensturz markiert symbolisch die Irritation der Ordnung und Autoritäten, die Georges Handlung darstellt, jedoch ohne die volle Härte dieses Konflikts ausagieren zu müssen. Stattdessen offeriert die Sitcom einen Rahmen eines scheinbar leichtfüßigen humoresken Umgangs, der im Sinne der Gattung Komödie auf die Grenzen des Schicklichen verweist, indem das Nonkonforme verlacht und damit die Ordnung stabilisiert wird. Jedoch zeigt gerade der Treppensturz, wie die Grenzen des Thematisierbaren sorgsam verschoben werden können. Durch die Thematisierung der Selbstbefriedigung vor dem Hintergrund überlieferter Narrative jüdischer Kultur wird jedoch über den konkreten Themenbezug zur Autoerotik ein größerer Zusammenhang der Identitätsstiftung im Kontext von Abgrenzung und Assimilation angesprochen.

⁵¹ Johnson: „Lost in New York“, S. 118.

⁵² Channa Kalman: *Mijn God, Waarom Hebt Gij Ons Niet Verlaten? Humor in de internationale Holocaustliteratuur*, Soesterberg 2013, S. 34.

⁵³ Stratton: „Seinfeld is a Jewish Sitcom, Isn't It?“, S. 119; sowie Shandler: *Jews, God, and Videotape*, S. 16-17, S. 23-26 anhand des Beispiels der Adaption von religiösen Liedern und der Erfahrung einer Immigration.

⁵⁴ Johnson: „Lost in New York“, S. 18-19, S. 122-123.

⁵⁵ Elke van Cassel: „Getting the Joke, even if it is about nothing: *Seinfeld* from a European Perspective“, in: Lavery/Dunne (Hrsg.): *Seinfeld, Master Of Its Domain*, S. 169-185, hier: S. 180.

⁵⁶ Stratton: „Seinfeld is a Jewish Sitcom, Isn't It?“, S.122-125.

Das Tabu kann im Rahmen der Sitcom thematisiert werden, denn George prahlt gegenüber seinen Freunden nicht heldenhaft mit seiner Masturbation, sondern stellt sich als den Verlierer dar, der an sich selbst scheitert, weil er im Haus seiner Eltern, dass für die Normativität der Gesellschaft einsteht, sich durch das Boulevardmagazin *Glamour* hat erregen und zur Onanie hinreißen lassen, was letztlich noch einmal mit einem Augenzwinkern die Prüderie der amerikanischen Gesellschaft anprangert, die Porno durch Boulevard ersetzt. Doch auch wenn er vordergründig als der gebrandmarkte Verlierer dastehen mag, so ist seine Handlung doch nicht folgenlos. Der Treppensturz markiert nachhaltig die Irritation bestehender Ordnungen und verweist zudem auf die rezeptionsseitige Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Restriktionen, die durch die (De)Thematisierung sexueller Überschreitung innerhalb eines massentauglichen Genres geleistet wird.

Diese „references to current events and pop culture taboo-breaking comedy“⁵⁷ basieren auf dem jüdischen Humor, dessen Einflüsse von der Stetl-Literatur über die Vaudeville Theater der amerikanischen Ostküste bis hin zu den Sitcoms reichen. Das Modell des *schlemiels* und des *schlimazels* erreicht in den USA als das Konzept des *looser as hero* erst nach dem Zweiten Weltkrieg einen durchschlagenden Erfolg⁵⁸ und ist dabei heute nahezu aus keiner gegenwärtigen Sitcom wegzudenken.

LITERATURVERZEICHNIS

Attardo, Salvatore: *Encyclopedia of Humor Studies*, Los Angeles, 2014.

Auster, Albert: „Much Ado About Nothing. Some Final Thoughts on *Seinfeld*. (1998)“, In: David Lavery und Sara Lewis Dunne (Hrsg.): *Seinfeld, Master Of Its Domain: Revisiting Television's Greatest Sitcom*, London u.a. 2006, S. 13-22.

Braun, Michael: „Vorwort“, in: ders. (Hrsg.): *Tabu und Tabubruch in Literatur und Film*, Würzburg 2007, S. 7-10.

Brook, Vincent: *Something Ain't Kosher Here: The Rise of the 'Jewish' Sitcom*, New Brunswick 2003.

Brooks, J.: „The jew as comic: Lenny Bruce, Mel Brooks, Woody Allen“, in: Avner Ziv (Hrsg.): *Jewish Humor*, New Brunswick 1998, S. 29-46.

Cassel, Elke van: „Getting the Joke, even if it is about nothing: *Seinfeld* from a European Perspective“, in: David Lavery und Sarah Lewis Dunne (Hrsg.): *Seinfeld, Master Of Its Domain: Revisiting Television's Greatest Sitcom*, London u.a. 2006, S. 169-185.

Cherones, Tom, David Steinberg: *Seinfeld* (Staffel 4), Episode 11, USA 2005 (¹1992).

Cohen, Stephen, Jacob Ukeles und Ron Miller: „Jewish Community Study of New York: 2011, Comprehensive Report“, unter <http://d4ovttrzyow8g.cloudfront.net/494344.pdf>.

Dunne, Sarah Lewis: „Seinfeld: Purity, Danger, and Food Codes on *Seinfeld*“, in: dies. und David Lavery (Hrsg.): *Seinfeld, Master Of Its Domain: Revisiting Television's Greatest Sitcom*, London u.a. 2006, S.148-158.

⁵⁷ Cassel: „Getting the Joke“, S. 180.

⁵⁸ Johnson: „Lost in New York“, S. 120.

- Irwin, William (Hrsg.): *Seinfeld and Philosophy: A Book about Everything and Nothing*, Chicago 1999.
- Jenkins, Fiona: „Judith Butler: disturbance, provocation and the ethics of non-violence“, in: *Humanities Research*, <http://press.anu.edu.au/wp-content/uploads/2011/03/judith.pdf>.
- Johnson, Carla: „Lost in New York: The Schlemiel and the Schlimazel in *Seinfeld*“, in: *Journal of Popular Film and Television*, 22.3 (1994), S. 116-124.
- Kalman, Channa: *Mijn God, Waarom Hebt Gij Ons Niet Verlaten? Humor in de internationale Holocaustliteratuur*, Soesterberg 2013.
- Kretschmer, Ignatz: „Sexualtabus: Gesellschaftliche Perspektiven in Vergangenheit und Gegenwart“, in: Rolf Gindrof und Erwin J. Haeberle (Hrsg.): *Sexualität als sozialer Tatbestand: Theoretische und empirische Beiträge zu einer soziologischen Sexualität*, Berlin 1986, S. 107-128.
- Lane, Stewart F.: *Jews on Broadway: An Historical Survey of Performers, Playwrights, Composers, Lyricists and Producers*, Jefferson 2011.
- Mills, Brett: *The Sitcom*, Edinburgh 2009.
- Mattingly, Terry: *Pop Goes Religion: Faith in Popular Culture*, Nashville 2012.
- Neuhaus, Stefan: „Tabu und Tabubruch im erotischen Film“, in: Michael Braun (Hrsg.): *Tabu und Tabubruch in Literatur und Film*, Würzburg 2007, S. 137-150.
- Owen, Rob: *Gen X TV: The Brady Bunch to Melrose Place*, New York 1999.
- Shandler, Jeffrey: *Jews, God, and Videotape: Religion and Media in America*, New York 2009.
- Stengers, Jean und Anne Van Neck: *Masturbation. The History of a Great Terror*, New York 2001.
- Stratton, Jon: *Coming Out Jewish*, New York 2000.
- Stratton, Jon: „*Seinfeld* is a Jewish Sitcom, Isn't It? Ethnicity and Assimilation in 1990s American Television“, in: David Lavery and Sara Lewis Dunne (Hrsg.): *Seinfeld, Master Of Its Domain: Revisiting Television's Greatest Sitcom*, London u.a. 2006, S. 117-138.
- Pondillo, Robert: *America's First Network TV Censor: The Work of NBC's Stockton Helffrich*, Carbondale 2010.
- Rosewarne, Lauren: *Masturbation in Pop Culture: Screen, Society, Self*, Lanham 2014.
- Worth, Sarah: „Elaine Benes: Feminist Icon or Just One of the Boys?“, in: William Irwin (Hrsg.): *Seinfeld and Philosophy: A Book about Everything and Nothing*, Chicago 1999, S. 40-57.

Tod und Sterben in der zeitgenössischen Filmkomödie

Nicht, dass ich Furcht vor dem Sterben hätte,
ich möchte nur einfach nicht dabei sein,
wenn's passiert

Woody Allen¹

Die Furcht vor dem Tod

Dieses Zitat von Woody Allen repräsentiert meines Erachtens paradigmatisch die westliche Haltung gegenüber Tod und Sterben. Zwar leben wir in dem Bewusstsein, dass uns alle eines Tages der Tod ereilt, doch ein angenehmes Thema ist dies für uns nicht: Im Gegenteil schweigen wir den *Tod* regelrecht *tot*, so dass er ein zentrales Tabu in unserer Gesellschaft darstellt. Thanatologen geben an, dass dieses Thema immer noch Widerstände, sogar Feindseligkeiten produziert und dass hinter dieser ablehnenden Haltung eine Selbstverständlichkeit steckt.

Laut Randolph Ochsman ist die Todesangst in unserer Kultur – wie andere Verhaltensweisen auch – angelernt: „Demnach hat Todesfurcht keinen biologischen, sondern einen gesellschaftlichen Ursprung, sie ist sozial, kulturell und historisch bedingt.“² In seiner Studie *Angst vor Tod und Sterben* legt Ochsman verschiedene Ansichten zur Angst vor dem Tod und dem Umgang damit dar und rekurriert unter anderem auf die 1973 vorgelegte Studie *The Denial of Death*:

[...] die Angst vor dem Tod [ist] die entscheidende Kraft [...], die das menschliche Leben antreibt, also ist sie sowohl für das Individuum als auch für die Gesellschaft von herausragender Bedeutung. Das nur dem Menschen gegebene Bewusstsein der eigenen Sterblichkeit, Verletzbarkeit und Nichtigkeit trägt in sich ein Potential des Terrors, vor dem der Einzelne nur durch den Selbstwert geschützt ist, der sich wiederum auf das von der Gesellschaft vermittelte kulturelle Weltbild stützt. Die ‚Verleugnung des Todes‘ ist deshalb sowohl für das Individuum als auch für die Gesellschaft eine Notwendigkeit. Versagt diese Verleugnung, dann wird auch der Terror nicht mehr gezähmt, der beispielsweise in psychotischen und schizophrenen Krankheiten zum Ausdruck kommt.³

Sigmund Freud wiederum spricht sich gegen die Todesverleugnung aus. In seiner Schrift *Zeitgemäßes über Krieg und Tod* aus dem Jahr 1915 fragt er:

Wäre es nicht besser, dem Tode den Platz in der Wirklichkeit und in unseren Gedanken einzuräumen, der ihm gebührt, und unsere unbewusste Einstellung zum Tode, die wir bisher so sorgfältig unterdrückt haben, ein wenig mehr hervorzukehren? Es scheint das keine Höherleistung zu sein, eher ein Rückschritt in manchen Stücken, eine Regression, aber es hat den Vorteil, der

¹ Zit. nach: Thomas Szasz: *Suicide Prohibition: The Shame of Medicine*, New York 2011, S. 6.

² Randolph Ochsman: *Angst vor Tod und Sterben*, Göttingen 1993, S. 34.

³ Ebd., S. 33.

Wahrhaftigkeit mehr Rechnung zu tragen und uns das Leben wieder erträglicher zu machen. Das Leben zu ertragen, bleibt ja doch die erste Pflicht aller Lebenden [...].⁴

Freuds Haltung lässt mitunter eine deutliche ironische Distanznahme erkennen, die für eine Auseinandersetzung mit dem Tod offenbar eine nicht von der Hand zu weisende Rolle spielt.

Der Tod im kulturellen Vergleich

Die Verdrängung und Tabuisierung von Tod und Sterben ist also eine völlig ‚normale‘ bzw. normalisierte und laut Becker auch notwendige Reaktion – zumindest in unserer westlichen Kultur. In anderen Kulturen gibt es oftmals einen offeneren Umgang mit dem Tod, welcher anders thematisiert und häufig positiver konnotiert wird als bei uns. Im afrikanischen und im asiatischen Raum zum Beispiel wird die Traurigkeit des Todes durch Tanzen kontrastiert:

Daneben haben sich nichtsdestotrotz in Mitteleuropa bis ins 20. Jahrhundert Traditionen der Begräbnis- und Totengedenktänze erhalten. Tanzend wurden die Toten zu Grabe getragen. Tanzend wurde ihrer gedacht, wurde an sie erinnert. Derartige Traditionen finden sich heute vor allem im afrikanischen, aber auch im asiatischen Raum. Dem Tod wird bei diesen Praktiken die lebendige Kraft des Tanzes entgegen gesetzt. Bezeichnenderweise endeten derartige Tanztraditionen häufig in Kopulationsfesten.⁵

Ein auf Konfuzius zurückgehendes Zitat steht ein für die positive Konnotation des Todes im asiatischen Kulturraum: „Alle weltlichen Dinge sind nur ein Traum im Frühling. Betrachte den Tod als Heimkehr.“⁶ Hier wird der Tod nach unserer westlichen Anschauung geradezu romantisiert, er hat etwas Friedvolles und Beschützendes und ist nicht vergleichbar mit dem düsteren, Sense schwingenden Bildnis von Gevatter Tod, welches sich in unseren Köpfen festgesetzt hat. Auch die farbenprächtigen Festriten des *Dia de los Muertos*, wie sie in Mexiko gefeiert werden, zeichnen ein ganz anderes Bild von Tod und Totenkult, als wir es kennen. Auf dem Friedhof ausgelassen zu feiern und dabei mit Familie und Freunden ein Festmahl einzunehmen, womöglich mit totenkopfähnlichen Gesichtsbemalungen, wäre in unserer konventionell christlich geprägten Gesellschaft nicht vorstellbar. Denn bei uns ist der Tod nicht bunt, laut und freundlich, wir sterben meist stumm den ‚weißen Tod‘ in der Klinik, umgeben von Fremden.

Auch wenn wir den Tod fürchten, haben wir dennoch einen Weg gefunden, mit ihm umzugehen: Wir nehmen ihn mit Humor. Schon Freud vertrat die Auffassung, dass Witze als Ventil für die Auseinandersetzung mit „verbotenen“ Themen genutzt werden:

Freud hat in der [...] Studie ‚Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten‘ drei Funktionen des Witzes formuliert, die bis dato nicht widerlegt worden sind:

1. Die Befriedigung feindlicher und aggressiver Impulse (in mehr oder weniger verkleideter Form); die aufgrund sozialer Regeln unterdrückt werden müssen;
2. Die Befriedigung des Triebs, über verbotene Themen zu sprechen, die aber im Witz angesprochen werden können [...].

⁴ Zit. nach Heinz Baumann: *Individualität und Tod: psychologische und anthropologische Aspekte der Todeserfahrung*, Würzburg 1995, S. 182.

⁵ Dorothee Lentz: *Tanz mit dem Tod: Tanztherapeutische Begleitung nach einem Todesfall*, Berlin 2011, S. 285.

⁶ Zit. nach Marlies Herweg, Sylvia Schmitt-Ackermann und Wolf-Peter von Zobeltitz (Hrsg.): *Duden: Passende Worte im Trauerfall: Trauertexte stiltsicher formulieren*, Mannheim 2007, S. 92.

Über Tabuverletzung spricht er in dieser Studie noch nicht; sein Interesse für das Tabu ist erst fünfzehn Jahre später geweckt worden. Er hat aber überzeugend dargelegt, dass dem Menschen bestimmte Triebe angeboren sind, die in jeder Gesellschaft in gewisser Weise unterdrückt werden.⁷

Wir benutzen Humor und Lachen also als Waffe gegen unsere Ängste. Der zeitgenössische Künstler Christoph Turecek, der außerdem Mitglied der *Europäischen Totentanz-Vereinigung* ist, drückt dieses Phänomen folgendermaßen aus:

Wenn die Trauer und die Angst, die der Tod mit sich bringt, auf der einen Seite der Waage stehen, so ist das Lachen und der Humor das Gegengewicht, um unser Leben in seiner Balance zu halten.⁸

Die zeitgenössische Filmkomödie und der Tod

Ein Medium, welches heutzutage als besonders geeignet scheint, um dem Tod mit Witz und Humor zu begegnen, ist der Film, insbesondere natürlich die Komödie. Anhand einiger Filmbeispiele wird im Folgenden aufgezeigt, wie der Tod in diesem Genre verspottet wird, wie er auf satirische Weise umgangen wird und wie Sterbeprozesse selbst in Kinderfilmen ‚verharmlost‘ dargestellt werden – denn wenn man über etwas lachen kann, verschwindet auch seine Bedrohlichkeit. Doch ob dies den Filmemachern immer gelingt, ohne die Grenzen des Schicklichen zu überschreiten, daran darf noch gezweifelt werden. So hat zum Beispiel die berühmte Kreuzigungsszene in dem Film *Das Leben des Brian* der britischen Komikertruppe Monty Python einen weltweiten Skandal ausgelöst. Laut der englischen Tageszeitung *dailymail* gab es vor der Veröffentlichung landesweit Proteste gegen den Film. Besagte Szene, in welcher der Protagonist Brian, der vermeintliche Messias, pfeifend und *Always look on the bright side of life*-singend am Kreuz hängt, wurde von Kritikern eindeutig als Verspottung des Leidens Christi verstanden.⁹ Zwar verweist diese Kritik vor allen Dingen auf die Wirksamkeit eines religiösen Tabus, zumal die Ikonographie und Bedeutsamkeit der Kreuzigung des Gottessohnes durch die Massenkreuzigung im Film empfindlich unterlaufen wird. Dennoch zeigt die verbreitete Reaktion darauf, dass die Leichtfertigkeit, mit der hier der Tod besungen wird, als makaber zu gelten hat, und repräsentiert die hergebrachte Wahrnehmung des Todes bzw. dessen Verdrängung. Als besonders makaber ist daher auch immer wieder denunziert worden, dass der Schlager im anglophonen Raum inzwischen zur beliebten Begleitmusik von Beerdigungen avanciert ist. Humor als Wundermittel gegen die Angst vor dem Tod ist also keine Universalformel – es kommt auch auf das moralische Empfinden des jeweiligen Rezipienten an.

Die Filmbeispiele, auf die ich im Folgenden Bezug nehmen möchte, widmen sich mit humoristischem Anspruch im Wesentlichen der Auseinandersetzung mit fünf der sieben Komponenten der Todesfurcht, welche die psychologische Forschung herausgestellt hat. Die Punkte, die in den Filmbeispielen verhandelt werden, sind folgende:

⁷ Tina Hoffmann: *Humor: Grenzüberschreitende Spielarten eines kulturellen Phänomens*, Göttingen 2008, S. 15.

⁸ Christoph Turecek: „*Der Tod tanzt mit...*“, Wien 2006, zit. nach: Stefan Karlegger: *Ästhetik des Schreckens in Theater und Film: Schwarzer Humor – Gewalt und Komik*, Mainz 2004, S. 2.

⁹ Vgl. Benji Wilson: „One unholy Hullabaloo! It’s regularly voted the greatest comedy film ever, but Monty Python’s *Life Of Brian* caused uproar on its release, as a new BBC comedy drama reveals“, in: *dailymail online* vom 7.10.2011. <http://www.dailymail.co.uk/femail/article-2046493/Monty-Pythons-Life-Of-Brian-caused-uproar-release-BBC-drama-reveals.html> (zuletzt aufgerufen am 05.08.2016).

1. Ende aller Pläne und Aktivitäten
2. Schmerzen beim Sterben
3. Ende aller Erfahrungen
4. Ungewissheit, was nach dem Tod geschieht
5. Verwesung des Körpers¹⁰

Dimensionen der Todesfurcht in Burtons *Corpse Bride*

Die im Rahmen des Beitrags analysierten Filme widmen sich zentral der Frage, was nach dem Tod geschieht. Tim Burtons Animationsfilm *Corpse Bride – Hochzeit mit einer Leiche* aus dem Jahr 2005 greift die Komponenten der „Angst vor der Ungewissheit, was nach dem Tod geschieht“ und der „Angst vor der Verwesung des Körpers“ auf. In diesem Film steckt ein junger, sehr schüchterner Adeliger beim Üben seines Ehegelöbnisses im Wald einen Ehering im Eifer des Gefechts an einen Ast, welcher sich jedoch als der skelettierte Finger einer ermordeten Braut herausstellt. Somit ist der Protagonist Viktor nun mit einer Leiche namens Emily verheiratet und folgt dieser ins Reich der Toten. Die ausgewählte Szene beschreibt Viktors Ankunft im Totenreich. Hier herrscht eine ausgelassene Stimmung; trotz ihres Zustands feiern die Toten und genießen ihr Dasein.

Viktor erwacht in einer Bar aus einer Ohnmacht und findet sich sowohl von Emily als auch von mehreren Skeletten und einer blau angelaufenen, lumpig gekleideten Person umgeben, die sich besorgt über ihn beugen. Auch die anderen Gäste der Bar, allesamt Tote, manche skelettiert, manche – wie auch Emily – teilweise verwest, scheinen sich sehr für Viktor, den einzigen Lebenden unter ihnen, zu interessieren. Als die Toten auf die Frischvermählten anstoßen, wird Viktor bewusst, dass er sein Ehegelöbnis versehentlich an Emily gerichtet und ihr auch einen Ring angesteckt hat. Er hofft, er wäre nur in einem Alptraum und schlägt seinen Kopf auf den Tresen, um aufzuwachen. Daraufhin erscheint der Oberkellner, welcher nur aus einem Kopf besteht, der sich mithilfe von Käfern fortbewegt, und kündigt das Hochzeitsbankett an. Bei diesem Stichwort springt plötzlich Emilys rechter Augapfel heraus und eine grüne Made erscheint in der leeren Höhle in ihrem Gesicht. „Maden!“, kichert Emily verlegen, woraufhin Viktor die Nerven verliert und zurückweicht, die Toten anrempelt und ruft: „Fasst mich nicht an!“ Zwei Skelette sehen daraufhin verwundert von ihrem Billardspiel auf.¹¹ Diese Szene imaginiert nicht nur eine Antwort auf die Ungewissheit, was nach dem Tod passiert, der Verwesungsprozess wird außerdem karikiert und als etwas Lustiges dargestellt, wie sowohl der nur aus einem Kopf bestehende Ober als auch die ob des Verlustes ihrer verfaulenden und defekten Körperteile verlegen lachende Emily belegen. Eine weitere Szene, welche Burtons Spiel mit dem Tod veranschaulicht, ist die folgende:

Emily und Victor sind nun allein. Sie überreicht ihm eine Geschenkschachtel, ihr Hochzeitsgeschenk an ihn. Er öffnet es und bedankt sich verwirrt für den fragwürdigen Inhalt, denn dieser stellt einen Haufen Knochen dar. Schon hier stellt sich angesichts des seltsamen

¹⁰ Vgl. Ochsmann: *Angst*, S. 36.

¹¹ Vgl. Tim Burton und Mike Johnson: *Corpse Bride – Hochzeit mit einer Leiche*, USA 2005, Min. 0:18:07-0:19:10.

Geschenks eine gewisse Komik ein. Doch plötzlich fangen die Knochen an, sich zu bewegen, vor Schreck lässt Victor die Schachtel auf den Boden fallen. Dort fügen sich die Knochen zu einem Hundeskelett zusammen, in welchem Victor voller Freude sein altes Haustier ‚Scraps‘ erkennt. Er umarmt das ebenfalls sichtlich erfreute, tote Tier und befiehlt ihm: „Sitz! Roll dich!“ Diesen Befehlen kommt das Tier folgsam nach, doch als Victors Kommando lautet: „Stell dich tot!“, schaut es ihn verwirrt an und beginnt, leise zu winseln.¹² Dieser Befehl an das bereits tote Haustier ist ein Paradoxon, welches den einen oder anderen Zuschauer zum Schmunzeln bringt, vor allem durch den fragenden Blick des Hundes. Am Beispiel eines weiteren Animationsfilms soll nun eine weitere humoristische Sterbeszene untersucht werden.

Ein langer Todeskampf in *Shrek der Dritte*

Im Folgenden möchte ich einen Film vorstellen, der viele Elemente des Märchens beinhaltet. Es handelt sich bei diesem Film um die *Pixar Dreamworks*-Animationskomödie *Shrek der Dritte*. In diesem Film aus dem Jahr 2007 tritt der Oger Shrek, eine Phantasiegestalt, zusammen mit seiner Frau Fiona nach dem Tod seines Stiefvaters die Herrschaft über das Königreich „Weitweg“ an und muss sich dabei gegen den rachsüchtigen Prince Charming und sein Gefolge behaupten.

Zu Beginn der Szene befinden sich Shrek und Fiona in ihrem Schlafgemach, als es an der Tür klopft. Shrek kommentiert dies mit einem gereizten: „Wehe, es liegt nicht mindestens jemand im Sterben!“ – Doch in der nächsten Einstellung sieht man Fionas Vater, den Froschkönig, in einem Wasserbecken auf einer Seerose liegend. Er hustet und bringt gequält heraus: „Ich sterbe.“ Der Zustand des Froschkönigs ist sehr schlecht, doch angesichts der Vorrede in der vorherigen Szene entsteht erst einmal eine gewisse Komik. Es folgt ein fast drei Minuten langer Todeskampf des Frosches. Er beginnt eine Rede, bekommt einen Hustenkrampf, ringt verzweifelt nach Luft, streckt die Hände aus und fällt plötzlich zurück, das Leben scheint aus ihm gewichen zu sein. Die am Sterbebett stehenden Personen beginnen zu trauern, da sie den König für tot halten. Der gestiefelte Kater nimmt seinen Hut ab und sagt: „Der Froschkönig ist von uns gegangen.“ Doch dieser schnappt plötzlich nach Luft und beginnt wieder zu atmen. Der Esel merkt an, dass der Kater seinen Hut wieder aufsetzen könne. Der Froschkönig fährt mit seiner Rede fort. Doch kurz bevor er eine wichtige Information heraus bringen kann, ringt er wieder nach Luft, kann nicht mehr atmen und sinkt wieder zusammen. Seine Augen sind auf groteske Weise verdreht. Er scheint nun wirklich tot zu sein. Eine Fliege kommt aus seinem Mund geflogen und setzt sich auf sein Gesicht. Dann fliegt sie davon. Der Kater will gerade wieder in Trauer seinen Hut abnehmen, als plötzlich die Zunge des Frosches an ihm vorbeischnellt und sich die Fliege greift. Der nun doch nicht tote Froschkönig kaut genüsslich die Fliege und redet weiter, als wäre nichts geschehen. Er beendet seine Rede und stirbt dann wirklich. Die Umstehenden verfallen in tiefe Trauer.¹³ Während die Figuren auf dem Bildschirm trauern, ist der Zuschauer eher dazu geneigt, zu lachen – denn diese in die Länge gezogene Sterbeszene, durchsetzt von übertriebener Dramatik und Trauer, stellt eindeutig einen parodistischen Bezug zu Sterbeszenen aus der Filmhistorie und Dramengeschichte her. Schon Shakespeare hat solche scheinbar endlosen Sterbeszenen, die durchaus auch für seine Stücke üblich waren, in *A Midsummer Night's*

¹² Vgl. Burton/Johnson: *Corpse Bride*, Min. 0:26:58-0:28:08.

¹³ Vgl. Chris Miller und Hui Raman: *Shrek der Dritte*, USA 2007, Min. 0:09:04-0:12:07.

Dream persifliert: Hier bieten die Schauspieler bei einem „Theaterstück im Theaterstück“ das Drama *Pyramus and Thisbe* dar. Einer der Laienschauspieler zelebriert seine Rolle regelrecht und auch nach der tödlichen Stichwunde durch seine eigene Hand hält er noch einen Monolog und fordert sich zuletzt ausdrücklich selbst zum Sterben auf:

Ay, that left pap
Where heart doth hop. (*stabs himself*)
Thus die I, thus, thus, thus.
Now am I dead.
Now am I fled.
My soul is in the sky.
Tongue, lose thy light.
Moon, take thy flight
Now die, die, die, die, die.
(*dies*)¹⁴

Diese Szene amüsiert die Zuschauer des „Stücks im Stück“ ob ihrer Absurdität, so wie es auch die Zuschauer des Films *Shrek der Dritte* amüsiert, wenn der Froschkönig abermals mit dem Tod ringt, nur um dann genüsslich Fliegen zu fangen, bevor er schließlich endgültig dahinscheidet.

***Beetlejuice*: Poltergeist – Dasein nach dem Tod**

Ein weiterer Film von Tim Burton, die Horror-Komödie *Beetlejuice* aus dem Jahr 1988, befasst sich ebenfalls mit dem Leben nach dem ‚Ableben‘. Adam und Barbara, zwei junge Eheleute, sterben bei einem Autounfall, leben danach aber fast wie vorher in ihrem Haus weiter, allerdings nun in Geistergestalt. Dies hat den Nachteil, dass die beiden von den störenden, neuen Besitzern des Hauses nicht gesehen werden und so nur auf dem Dachboden vor sich hin vegetieren können. Sie freunden sich mit Lydia, der Tochter ihrer neuen Mitbewohner, an, welche von eher düsterer Natur ist und die beiden Dank besonderer Fähigkeiten im Gegensatz zu ihren Eltern sehen kann. Im Verlauf des Films stellt sich heraus, dass Lydia fasziniert vom Morbiden ist und eine Art Todessehnsucht hegt. Doch durch die Beziehung zu Adam und Barbara lernt sie, das Leben wertzuschätzen und den Tod besser zu verstehen. Mithilfe eines Poltergeistes namens Beetlejuice versuchen die Protagonisten, ihr Haus zurückzubekommen. Die ausgewählte Filmszene stellt dar, wie die Protagonisten im Totenreich versuchen, herauszufinden, wie sie sich am besten mit ihrer Existenz als Verstorbene arrangieren können.

Adam und Barbara befinden sich mit einer Gruppe skurril aussehender Menschen in einem Wartezimmer. Adam sitzt neben einem völlig verkohlten, doch lächelnden Menschen, welcher ihm höflich eine Zigarette anbietet, und dann sagt, er wolle eigentlich weniger rauchen. Barbara lehnt sich mit dem Kopf an die Wand und stellt kurz darauf fest, dass direkt neben ihr ein Mann von normalem Körperbau, jedoch mit einem völlig zusammengeschrumpften, kleinen Kopf sitzt und sie anstarrt. Als Barbara nach diesem Anblick ihren Mann fragt, ob dies wohl mit allen Toten geschehen würde, erklärt ihr die Rezeptionistin, eine

¹⁴ William Shakespeare: *The dramatic works and poems of William Shakespeare*. With notes, original and selected, and introductory remarks to each play, by Samuel Weller Singer, F.S.A., and a life of the poet, by Charles Symmon, New York 1871, S. 188.

Dame mit grüner Haut, dass die Leute im Wartezimmer alle so erschienen sind, wie sie gestorben sind. So hätte der verkohlte Mensch im Bett geraucht; bei einer in zwei Hälften geteilten Dame habe der Trick mit der zersägten Jungfrau versagt. Der Tod sei sehr persönlich, fügt sie hinzu. Dann gibt sie zu verstehen, dass sie nicht versucht hätte, sich das Leben zu nehmen, wenn sie gewusst hätte, wie es im Totenreich zugeht und zeigt dabei ihre aufgeschnittenen Pulsadern her, welche sie als „kleinen Unfall“ bezeichnet. Daraufhin stimmen die Toten im Wartezimmer in verhaltenes Gelächter ein. Diese Szene verdeutlicht, dass der Tod in diesem Film keineswegs anonym ist. Die Szene kann als Versuch gelesen werden, die Unberührbarkeit des Todes durch seine Individualisierung zu unterlaufen. Auch ist nach dem Tod nicht alles vorbei und man ist nicht einer von vielen Verstorbenen, die vergessen werden – im Gegenteil wird die Individualität des Verstorbenen durch die physische Sichtbarkeit der jeweiligen Todesart gewahrt. Auch der nächste „Tote“ in der Szene bietet einen besonderen Auftritt: Eine Tür öffnet sich und ein Mann mit zerschlissener Kleidung, einer Reifenspur auf dem Oberkörper, zerfetzten Gliedmaßen und zerfetzter Haut gleitet, an einem Flaschenzug hängend, in den Türrahmen. Offensichtlich ist er bei einem Unfall gestorben und kann nicht mehr selbstständig gehen. Er ruft Adam und Barbara auf. Dann fordert er das Ehepaar auf, ihr Handbuch mitzunehmen und sich zu Tür sechs zu begeben. Bei diesem Handbuch handelt es sich um das *Handbuch für kürzlich Verstorbene*, welches die beiden nach ihrem Tod bekommen haben. Als Barbara zugibt, das Buch vergessen zu haben, macht der Mann die Bemerkung: „Typisch, keine Ahnung, aber die Ersten sein wollen.“ Achselzuckend folgt das Paar dem Mann durch die Tür und gelangt in eine Art Verwaltungsraum, in dem zwei Skelette und eine leichenblasser Frau an Schreibmaschinen sitzen. Der Mann gleitet, noch immer an Seilen hängend, an den beiden vorbei und fragt sie, wie er denn eigentlich aussähe, es gebe hier keine Spiegel. Das Paar versichert, er sehe bildschön aus. „Wirklich?“, fragt der Mann und nach Bejahen der beiden fügt er hinzu: „Besser als die Dampfwalze?“ und gleitet lachend davon.¹⁵ Wiederholt wird gezeigt, dass Verwesung offenbar nicht als negativ und beängstigend betrachtet wird, sondern auf makabre Weise sogar eher lustig zu sein scheint. Die Toten lassen sich von ihrem düsteren Aussehen nicht stören und stellen sich den gängigen Torturen eines Verwaltungsapparates, wie es ihn auch bei den Lebenden geben könnte. Somit wird durch die humoristische Darstellung des bürokratisch verwalteten Lebens nach dem Tod ein Interferenzbereich angedeutet, der nicht nur das Nachleben fokussiert, sondern durchaus sarkastisch auf den Tod im Leben aufmerksam macht. Burtons Totenreich ist zwar skurril, grotesk und düster, aber niemand muss Qualen in der Hölle leiden. Ihren Humor haben die Verstorbenen im Jenseits auch nicht verloren.

Das Paar Barbara und Adam kann nach dem Unfalltod sogar fast so leben wie vorher. In diesem Filmbeispiel werden die Punkte der Todesfurchtdimensionen „Angst vor der Ungewissheit, was nach dem Tod geschieht“ und „Angst vor dem Ende aller Erfahrungen und Ende aller Pläne und Aktivitäten“ durch die Individualität und die „Abenteuer“ der Verstorbenen entkräftet.

¹⁵ Vgl. Tim Burton: *Beetlejuice*, USA 1988, Min: 0:30:24-0:31:54.

Shaun of the Dead: Lebende Tote

Der Zombiefilm ist ein Genre, welches seit einigen Jahren nicht nur bei Horrorfans immer beliebter wird. Diese Filme beschäftigen sich sozusagen qua Genrekonventionen mit dem Aspekt der in den Dimensionen der Todesfurcht ebenfalls angesprochenen „Verwesung“, da es sich bei diesen Kreaturen um von den Toten wieder auferstandene Menschen handelt. In erster Linie verstand man unter einem Zombie einen durch Magie wieder aufgeweckten Toten, der als Sklave benutzt wurde. Dieser Mythos stammt aus dem Haitianischen.¹⁶ Der kontemporäre Zombie, vor allem geprägt durch den 1968 erschienenen Horrorfilm *Night of the Living Dead* von Regisseur George A. Romero, wird folgendermaßen definiert: „The modern Zombie is a relentlessly aggressive, reanimated human corpse driven by a biological infection.“¹⁷ Dabei rekurriert insbesondere die im Zombiefilm virulente Infektionsgefahr des Todes auf einen kulturgeschichtlich überlieferten Kern des Todestabus, denn bereits Freud identifizierte das Tabu der Berührung des Todes als Angst vor der Ansteckung.¹⁸ Diese Wesen sind also menschliche Leichen und werden durch einen Virus „gesteuert“. Sie verbreiten diesen, indem sie andere Lebewesen durch Bisse infizieren, falls sie sich ihre Opfer nicht komplett einverleiben. Vor dem Prozess der Verwesung sind sie nicht geschützt.¹⁹ Nachdem dieser Stoff vorerst als Horrorfilm-Material diente, wird er inzwischen auch von Komödien aufgegriffen. In der 2004 erschienenen Horrorkomödie *Shaun of the Dead* von Regisseur Edgar Wright wird London, der Wohnort des Protagonisten Shaun, von Zombies überrannt. Shaun versucht, mithilfe seines Freundes Ed, seine Mutter und seine Freundin Liz zu retten, indem er sie zu seinem Lieblingspub bringt. Zwei Szenen sollen nun näher betrachtet werden, um das Thema Tod und Sterben im Kontext dieses Genres zu untersuchen.

In der ersten Szene will der Protagonist Shaun seine Freundin anrufen, um sich nach dem Eintreten der Zombie-Apokalypse nach ihrem Befinden zu erkunden. Doch im selben Moment klingelt das Telefon und seine Mutter ist dran. Während des Gesprächs stellt sich heraus, dass ihr Mann Philip, also Shauns Stiefvater, zu dem er ein angespanntes Verhältnis hat, offenbar von einem Zombie gebissen wurde. Eher beiläufig unterbricht Shaun das Telefonat, um seinem Freund und Mitbewohner Ed, welcher sich im Hintergrund aufhält, von dem Biss zu berichten. Als Shauns Mutter im weiteren Verlauf des Gesprächs berichtet, ihr Mann wäre in einem „angeschlagenen“ Zustand, antwortet er Ed auf dessen Frage „Wie sieht’s aus?“ in einem nebensächlichen Ton: „Wir müssen meinen Stiefvater umbringen.“ Ed scheint diese Nachricht ebenfalls gelassen zu nehmen. In diesem Moment wird deutlich, dass die beiden Männer, vermutlich aufgrund der vorherrschenden Antipathie zwischen Shaun und seinem Stiefvater, nicht davor zurück schrecken, Philip das Leben zu nehmen. Angesichts der Tatsache, dass Philip und sein Stiefsohn sich nicht mögen und dass ersterer aufgrund seiner Infektion eine Gefahr für die Gesellschaft darstellt, scheint es unproblematisch zu sein, gegen das Tötungstabu zu verstoßen. Das Leben eines Infizierten scheint nicht mehr schützenswert,

¹⁶ Matt Mogk: *Everything you need to know about Zombies*, New York 2011, S. 5.

¹⁷ Ebd., S. 23.

¹⁸ Sigmund Freud: „Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker“, in: ders.: *Studienausgabe*, Bd. 9. Frankfurt a. M. 1974, S. 287-444, hier: S. 325 u.a.

¹⁹ Mogk: *Everything you need to know*, S. 6-9.

im Gegenteil: Dadurch, dass die beiden Männer so beiläufig einen Mord planen, entsteht eine morbide Art von Komik. Shaun und Ed beschließen, Shauns Mutter abzuholen.²⁰

In der zweiten Szene sind die Protagonisten mit dem Auto unterwegs zu Shauns Mutter. Auf den Straßen herrscht Chaos, es sind Schreie zu hören, Zombies laufen umher, aus einem am Straßenrand stehenden Krankenwagen windet sich ein zugeschnürter Leichensack, während aus dem Autoradio berichtet wird, dass alle kürzlich Verstorbenen plötzlich wieder zum Leben erwachen und jeden angreifen. Shaun betrachtet die Szenerie mit Entsetzen. Doch Ed, der am Steuer sitzt, legt ungerührt eine Kassette ein, dreht die Lautstärke hoch und überfährt einen Passanten. Er setzt zurück und die beiden Insassen betrachten die soeben auf die Windschutzscheibe geprallte, nun blutüberströmte am Boden liegende Person. Ihr linkes Bein ist gebrochen und liegt im rechten Winkel umgeknickt über dem Rechten. Shaun kurbelt das Fenster runter und fragt zaghaft: „Haben Sie sich was getan?“ Ed jedoch will weiter fahren und die beiden beginnen, zu diskutieren. Doch dann regt der auf der Straße liegende Mann sich und hebt mit einem lauten Knacken den Kopf. Er reckt Shaun und Ed sein blutüberströmtes Gesicht entgegen und stößt dabei ächzende Laute aus. Seine Augen sind weiß, es ist keine Farbe in ihnen zu sehen. Der Mann ist offensichtlich ein Zombie. „Gott sei Dank“, sagt Shaun und die beiden setzen ihren Weg unbekümmert fort. Ed startet erneut die Kassette.²¹

In diesen Szenen wird, wie bereits erwähnt, nicht nur das Todestabu, sondern auch das Tötungstabu gebrochen: Ein Mensch wird überfahren, doch als er sich als Zombie heraus stellt, wird er achtlos liegen gelassen. In der ersten Szene wurde der Mord an einer nahstehenden Person geplant, als wäre dies ein alltägliches Unterfangen. Weiterhin werden aus Verwesung, entstellten Körpern und Knochenbrüchen betont makaber-lustige Situationen komponiert. Bei all dem Chaos wird mehr und mehr vergessen, dass es sich bei den zahlreichen Monstern einst um Menschen gehandelt hat, welche nun tot sind. Diese apokalyptisch-blutige Szenerie ist ein typisches Phänomen des modernen Zombiefilms und wird hier hyperbolisch dargestellt, um der Horrorkomödie gerecht zu werden. Ebenso typisch ist die Differenzierung beziehungsweise strikte Abwendung von einem ehemals wertvollen Menschenleben, so dass hier unterschwellig die Frage nach dem spezifisch Menschlichen berührt wird.

Der Tod in der Fiktion und in der Realität

All diese Beispiele zeigen den Tod und das Sterben aus einem Blickwinkel, der im alltäglichen Leben als nicht realitätsgetreu zu betrachten ist. Dies geschieht teilweise durch eine gewisse Romantisierung, wie bei Tim Burtons Filmen *Corpse Bride* und *Beetlejuice*, durch Übertreibung bis zur völligen Enthemmung des Todes, wie in *Shaun of the Dead*, und schließlich durch übermäßige Karikierung und Verspottung eines Sterbenden, wie im Beispiel des dahin scheidenden Froschkönigs in *Shrek*. Die Medien Film und Fernsehen haben uns das Tabuthema Tod zurück ins Bewusstsein gebracht und die Beispiele haben gezeigt, dass es in der Fiktion unterschiedliche Arten gibt, dem Tod auf humorvolle Weise zu begegnen. Tatsächlich können tabuisierte Bereiche wie Tod oder auch die Tötung Anderer durch Humor und Komik berührt werden. Das Lachen ermöglicht dabei eine Form der Distanznahme, die

²⁰ Vgl. Edgar Wright: *Shaun of the Dead*, GB 2004, Min. 0:34:35-0:35:27.

²¹ Vgl. Ebd., Min. 0:39:34-0:40:28.

paradoxerweise gerade die Annäherung an sensible Themen ermöglicht. Die Medien greifen exakt die als am bedrohlichsten empfundenen Dimensionen der Todesfurcht auf und karikieren sie. Denn so verliert der Tod tatsächlich an Bedrohlichkeit und nimmt dem Zuschauer – zumindest in diesen fiktiven Filmmomenten – die Angst vor ihm.

LITERATURVERZEICHNIS

- Baumann, Heinz: *Individualität und Tod: Psychologische und anthropologische Aspekte der Todeserfahrung*, Würzburg 1995.
- Burton, Tim: *Beetlejuice*, USA 1988.
- Burton, Tim und Mike Johnson: *Corpse Bride: Hochzeit mit einer Leiche*, USA 2005.
- Freud, Sigmund: „Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker“, in: ders.: *Studienausgabe*, Bd. 9. Frankfurt a.M. 1974, S. 287-444.
- Herweg, Marlies, Sylvia Schmitt-Ackermann und Wolf-Peter von Zobeltitz (Hrsg.): *Duden: Passende Worte im Trauerfall: Trauertexte stiltsicher formulieren*, Mannheim 2007.
- Hoffmann, Tina: *Humor: Grenzüberschreitende Spielarten eines kulturellen Phänomens*, Göttingen 2008.
- Lentz, Dorothee: *Tanz mit dem Tod: Tanztherapeutische Begleitung nach einem Todesfall*, Berlin 2011.
- Karlegger, Stefan: *Ästhetik des Schreckens in Theater und Film: Schwarzer Humor – Gewalt und Komik*, Mainz 2004.
- Miller, Chris und Hui Raman: *Shrek der Dritte*, USA 2007.
- Mogk, Matt: *Everything you need to know about Zombies*, New York 2011.
- Ochsmann, Randolph: *Angst vor Tod und Sterben*, Göttingen 1993.
- Shakespeare, William: *The dramatic works and poems of William Shakespeare*. With notes, original and selected, and introductory remarks to each play, by Samuel Weller Singer, F.S.A., and a life of the poet, by Charles Symmon, New York 1871.
- Szasz, Thomas: *Suicide Prohibition: The Shame of Medicine*, New York 2011.
- Wilson, Benji: „One unholy Hullabaloo! It’s regularly voted the greatest comedy film ever, but Monty Python’s *Life Of Brian* caused uproar on its release, as a new BBC comedy drama reveals“, in: *dailymail online*, <http://www.dailymail.co.uk/femail/article-2046493/Monty-Pythons-Life-Of-Brian-caused-uproar-release-BBC-drama-reveals.html>.
- Wright, Edgar: *Shaun of the Dead*, GB 2004.

Dahin zeigen, wo es weh tut: Perspektiven auf Verletzbarkeit und Selfiekultur

Definition und medialer Diskurs um das Phänomen *Selfie*

Im August 2013 erfolgte die Aufnahme des Wortes *Selfie* in das *Oxford Dictionary*, um sodann im Oktober desselben Jahres von eben diesem als internationales Wort des Jahres ausgerufen zu werden. Hier wird das *Selfie* als „a photograph that one has taken of oneself, typically one taken with a smartphone or webcam and uploaded to a social media website“¹ definiert. Erste Definitionen des Begriffs gehen jedoch schon auf das Jahr 2005 zurück. Das Online-Nachschlagewerk für englischsprachige Slangwörter und Neologismen *Urban Dictionary* bezeichnete das „Selfy“ als „self portrait of yourself usually by teen girls“.² Die Gegenüberstellung dieser beiden Definitionen zeigt, dass es sich bei *Selfies* um ein Phänomen handelt, das seit mindestens einer Dekade existiert, beziehungsweise so bezeichnet wird. Die aktuelle Popularität von *Selfies* liegt jedoch in der Diskussion um moderne Medien und soziale Netzwerke des Web 2.0 begründet. Ebenso zeigt sich an der Erstdatierung von Definitionen in englischsprachigen Nachschlagewerken, dass das *Selfie* als Online-Phänomen eine globale Erscheinung ist, die Diskussionen hierzu jedoch vorwiegend in einem englischsprachigen Kontext stattfinden.

Die aktuelle Definition des *Oxford Dictionary* suggeriert eine definitorische Enge, die einem *Selfie* erst einen Geltungsanspruch zugesteht, wenn es mit den genannten technischen Mitteln produziert und auf medialen Plattformen platziert wurde. Im Kontext der folgenden Auseinandersetzung mit dem Zusammenhang von Verletzbarkeit und *Selfies* ist eine solche Verhandlung um definitorische Enge und Weite jedoch nicht von primärem Interesse. Ziel der Auseinandersetzung ist auch nicht die kunsthistorische Abgrenzung zu anderen Kulturprodukten der (Selbst-)Porträtierung in Malerei und Fotografie, sondern eine Untersuchung der Frage, welchen Aussagewert die Bilder in der Wechselwirkung mit den Betrachtenden im Hinblick auf eine Anerkennungsbewegung haben. Daher ist die *Oxford*-Definition als Arbeitsdefinition ausreichend.

Die Datierung der prominenten *Oxford*-Definition und die Auszeichnung als internationales Wort des Jahres 2013 weisen des Weiteren auf eine aktuelle mediale Debatte um *Selfies* hin. Dieser Diskurs ist augenscheinlich durch einen negativ geprägten Zugang zu dem Phänomen geprägt und legt nahe, die *Selfiekultur* sei ein Ausdruck von Narzissmus. So wählte das US-amerikanische *Time*-Magazin für die Mai-Ausgabe 2013 den Titel „The ME ME ME Generation. Millennials are lazy, entitled narcissists who still live with their parents. Why they will save us all“³ und die Illustration einer jungen Frau, die ein *Selfie* von sich macht. Auf feministische Stimmen, die in *Selfies* ein Medium für die selbstbestimmte

¹ Oxford University Press: „Oxford Dictionary Word of the Year 2013“, in: *Oxford Dictionary online*, <http://blog.oxforddictionaries.com/press-releases/oxford-dictionaries-word-of-the-year-2013/> (zuletzt aufgerufen am 22.08.2014).

² o. A.: „Selfy“, in: *Urban Dictionary online*, <http://de.urbandictionary.com/define.php?term=selfies> (zuletzt aufgerufen am 14.10.2014).

³ Joel Stein: „The Me Me Me Generation: Millennials are lazy, entitled narcissists who still live with their parents. Why they'll save us all“, in: *Time online* vom 09.05.2013, <http://time.com/247/millennials-the-me-me-me-generation/> (zuletzt aufgerufen am 22.08.2014).

Darstellung junger Frauen sehen, reagierte ein Artikel auf *Jezebel.com*, einem Popkultur-, Mode- und Celebrity-Blog mit selbsterklärtem feministischem Anspruch. In „Selfies Aren’t Empowering. They’re a Cry for Help“ entgegnet Erin Gloria Ryan, *Selfies* seien ein Ausdruck von Narzissmus und verinnerlichtem Sexismus, da Frauen meinten, das einzig Bemerkenswerte an ihnen sei ihr Körper und über bloße Darstellung desselben gelte es, Bestätigung zu erlangen. Es seien lediglich *Selfies* tolerierbar, auf denen herausragende Errungenschaften zelebriert werden. Hierfür führt sie das Beispiel von vier Frauen an, die als erste weibliche Truppenmitglieder in das US-Marinekorps aufgenommen wurden und dies in einem *Selfie* dokumentierten.⁴ Diese mediale Rahmung zeigt, dass eine öffentliche Selbstdarstellung nur dann legitim ist, wenn es sich um Darstellungen von herausragendem Erfolg und Stärke handelt. Der Maßstab, an dem dieser Erfolg gemessen wird, wirkt intransparent, willkürlich und an einem männlich konnotierten Ideal orientiert. Darstellungen, die diesem Maßstab nicht gerecht werden, werden infolge dessen als narzisstische Selbstinszenierung stigmatisiert. Im Kontext dieser Verhandlung des Themengebietes *Selfies* soll sich dem Phänomen jedoch aus einer anderen Perspektive zugewandt werden, welche im Folgenden ausführlicher dargestellt wird.

Perspektivische Herangehensweise

Dieser Artikel zielt darauf ab, eine Perspektive auf das *Selfie*-Phänomen zu eröffnen, die von der dominanten Deutung dieser Selbstdarstellungen innerhalb eines pathologisierenden Narzissmusdiskurses abweicht. Es soll vermieden werden, psychologisierend über die abgebildeten Personen zu spekulieren. Interessanter als eine defizitorientierte und auf Individualisierung ausgerichtete Betrachtung ist hier der gesellschaftliche Aussagewert der Bilder. Dieser Aussagewert soll wiederum nicht aus einem vermeintlichen Sendungsbewusstsein der abgebildeten Personen erschlossen werden, sondern durch eine Untersuchung der Wechselwirkung zwischen Bild und Betrachter. Den Ausgangspunkt der Analyse dieser wechselseitigen Beziehung bildet hierbei die formale Struktur der Abbildungen.

Dieser Beitrag möchte zu einem Perspektivwechsel bei der Betrachtung von *Selfies* einladen, der von der Darstellung von Stärke und Erfolg zur Darstellung von Verletzlichkeit führt. Diese fotografischen Darstellungen eigener Verletzlichkeit werden der sprachlichen Zugänglichkeit halber hier auch als *Sad Selfies* bezeichnet. Hierbei soll sich der Frage gewidmet werden, auf welche Art und Weise sich bei der Betrachtung der Darstellungen von Verletzlichkeit Aspekte von Tabuisierung offenbaren. Sind bei der Betrachtung von *Sad Selfies* Attribute auszumachen, die darauf hinweisen, dass eine Sichtbarmachung von Verletzlichkeit verpönt ist? Im Anschluss an diese Frage wird der Vermutung nachgegangen, dass die Tabuisierung des Zeigens von Schwäche und Verletzlichkeit im Zusammenhang mit einer mangelnden Anerkennbarkeit von Verletzlichkeit steht. Ausgangspunkt für diese Überlegungen bieten Judith Butlers Beiträge zur Anerkennungsphilosophie. Dieser Perspektivwechsel zu Darstellungen von Verletzlichkeit und ihre Verhandlung im Spannungsfeld zwischen Tabuisierung und Anerkennung soll es ermöglichen, sich dem

⁴ Erin Gloria Ryan: „Selfies Aren’t Empowering. They Are a Cry for Help“, in: *Jezebel.com*, 21.11.2013, <http://jezebel.com/selfies-arent-empowering-theyre-a-cry-for-help-1468965365> (zuletzt aufgerufen am 18.11.2014).

Gegenstandsbereich *Selfie* aus einer neuen (Denk-)Richtung zu nähern und dadurch Zugang zu weiterführenden Fragestellungen zu finden.

Was wir sehen und wie wir es sehen: Bildanalyse im Hinblick auf Tabuisierung

Für die Untersuchung von Verletzlichkeitsdarstellungen in Form von *Selfies* stellt sich zu Beginn die Frage nach einer geeigneten Methodik. Da in diesem Beitrag ein Fokus auf die Vermittlung eines gesellschaftlichen Aussagewertes durch die *Sad Selfies* gesetzt werden soll, bedarf es einer Methodik, die bei der Bildanalyse der Eigensinnigkeit und Eigengesetzlichkeit des Mediums gerecht wird. Zu diesem Zweck bietet sich das qualitative Verfahren der dokumentarischen Methode der Bildinterpretation an. Diese Methode soll im Folgenden vorgestellt werden.

Die dokumentarische Methode

Ralf Bohnsack hat das Verfahren der dokumentarischen Methode im Anschluss an Karl Mannheim und Harold Garfinkel für die Verarbeitung von Daten für die qualitative Sozialforschung entwickelt und für die Interpretation von Fotografien ausgelegt. In seiner Herangehensweise bezieht sich Bohnsack besonders auf die Bildinterpretation der Ikonografie und Ikonologie von Erwin Panofsky⁵ und der von Max Imdahl daraus weiterentwickelten Ikonik.⁶

In der Ikonografie geht es um die Beschreibung, Analyse und Deutung von Bildern/Darstellungen. Deren Form und Inhalt werden hierbei bestimmt. Ziel ist eine Entschlüsselung der enthaltenen Symboliken, da davon ausgegangen wird, dass Bildinhalte und Zeichen Bedeutungsträger sind. In dem von Panofsky entworfenen Dreistufenmodell fragt man in einem letzten Schritt auf der ikonologischen Ebene nach der gesellschaftlichen Bedeutung eines Kunstwerkes, nach epochen- und kulturspezifischen Werten. Dies ermöglicht es, das Kunstwerk als Spiegel einer zeitgenössischen Weltanschauung zu betrachten. Hier manifestiert sich der Habitus, auch Dokumentsinn genannt, einer Epoche.⁷ Ziel der dokumentarischen Methode nach Bohnsack ist die Rekonstruktion von Organisationsprinzipien konjunktiver Erfahrungsräume. In Bezug auf *Selfies* bedeutet das, über die Untersuchung der Formalstruktur einen Zugang zum Bild als eigengesetzliches und selbstreferenzielles System zu erlangen und ein implizit handlungsleitendes, atheoretisches und vorreflexives Wissen freizulegen. Von zentraler Bedeutung ist bei diesem methodischen Zugang die Veränderung der Fragestellung vom *Was* zum *Wie*. Demnach ist nicht der Inhalt einer Aussage (*was* wir auf einem Bild sehen) von primärem Interesse, sondern die Herstellung der Aussage (*wie* das, was wir sehen, hergestellt wurde).⁸

⁵ Erwin Panofsky: *Ikonographie und Ikonologie: Bildinterpretation nach dem Dreistufenmodell*, Köln 2006 (¹1955).

⁶ Max Imdahl: „Ikonik – Bilder und ihre Anschauung“, in: Gottfried Boehm (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* München 1994, S. 300-324.

⁷ Vgl. Ralf Bohnsack: „Die dokumentarische Methode der Bildinterpretation in der Forschungspraxis“, in: Winfried Marotzki und Horst Niesyto (Hrsg.): *Bildinterpretation und Bildverstehen. Methodische Ansätze aus sozialwissenschaftlicher, kunst- und medientheoretischer Perspektive*, Wiesbaden 2006, S. 45-75. hier: S. 47.

⁸ Vgl. Ralf Bohnsack: *Qualitative Bild- und Videointerpretation. Die dokumentarische Methode*, Stuttgart 2011 (¹2009), S. 19-20.

Zunächst wird mittels einer formulierenden Interpretation danach gefragt, *was* auf einem Bild dargestellt wird, dies stellt somit den immanenten Sinngehalt der Abbildung heraus. In einer anschließenden reflektierenden Interpretation wird gefragt, *wie* es zu der Herstellung des Dargestellten kommt, um somit einen dokumentarischen Sinngehalt zu erschließen. Während bei der formulierenden Interpretation auf ein Kontextwissen zurückgegriffen werden muss, um beispielsweise Symbole zu erkennen und zu deuten, bemüht sich die reflektierende Interpretation darum, der Eigengesetzlichkeit des Bildes gerecht zu werden, indem seine formale Gesamtkomposition betrachtet wird. Durch diesen Schritt wird Vorwissen suspendiert und sich dem Bild, wie Imdahl es bezeichnet, statt durch ein wiedererkennendes Sehen durch ein sehendes Sehen angenähert.⁹

Die Rekonstruktion der Formalstruktur des Bildes fragt nach drei Dimensionen des kompositionalen Aufbaus: nach der planimetrischen Ganzheitsstruktur, der perspektivischen Projektion und der szenischen Choreografie. Die Planimetrie verweist auf den formalen kompositionalen Aufbau des Bildes, indem dominante Linien und Flächen herausgearbeitet werden, was wiederum den Zugang zu der Eigenlogik eines Bildes zulässt. Die Perspektivität einer Abbildung ermöglicht es, Gegenstände, Personen und soziale Szenerien in ihrer räumlichen Darstellung zu erfassen. Die szenische Choreografie untersucht die Konstellation sich (zueinander) verhaltender und handelnder Personen in der Darstellung. Sie ermöglicht es, eine dem Bild innewohnende Logik von Aktion und Reaktion ablesen zu können.¹⁰ Die Durchführung der dokumentarischen Methode für die Interpretation von Bildern und Fotografien sieht in ihrer Ausführlichkeit im Anschluss an die formulierende und reflektierende Interpretation einer Abbildung die komparative Analyse weiterer Bilder vor. Dieser Schritt soll die Polysemie von Bildern kontrollieren und es ermöglichen, eine Typenbildung vorzunehmen. Aus Gründen des Umfangs muss im Rahmen dieses Projektes auf den Vergleich weiterer Bilder und das Ausarbeiten einer Typologie von *Sad Selfies* verzichtet werden.

Die dokumentarische Methode und *Sad Selfies*

Die folgende exemplarische Umsetzung dient dazu, Verletzlichkeit im Kontext ihrer Tabuisierung in einer Abbildung identifizierbar zu machen. Des Weiteren soll untersucht werden, wie diese Verletzlichkeitsdarstellung hergestellt wird und welche Möglichkeiten der Reflexion sich bezüglich eines epochen- und gesellschaftstypischen Habitus im Umgang mit Verletzlichkeit ergeben können.

Formulierende Interpretation

Als Untersuchungsgegenstand dient diesem Beitrag eine Fotografie der in Amsterdam lebenden und multidisziplinär arbeitenden Künstlerin Melanie Bonajo. Neben der Fotografie zählt Bonajo auch musikalische und choreographische Projekte zu ihrem Œuvre. Die Fotografie stammt aus einer Fotoreihe mit dem Titel *Thank you for hurting me. I really*

⁹ Vgl.: Max Imdahl: „Cézannes Malerei als Systembildung und das Unliterarische“, in: Angeli Janhsen-Vukićević (Hrsg.): *Max Imdahl. Gesammelte Schriften*. Bd. 1: *Zur Kunst der Moderne*, Frankfurt a.M. 1996, S. 274-281.

¹⁰ Vgl. Bohnsack: *Qualitative Bild- und Videointerpretation*, S. 56-57.

*needed that....*¹¹ Die Sammlung umfasst diverse fotografische Selbstporträts, die die Künstlerin von sich selbst in Momenten anfertigte, in denen sie geweint hat. An einem ausgewählten Beispiel (Abbildung 1) soll exemplarisch die Untersuchung skizziert werden.

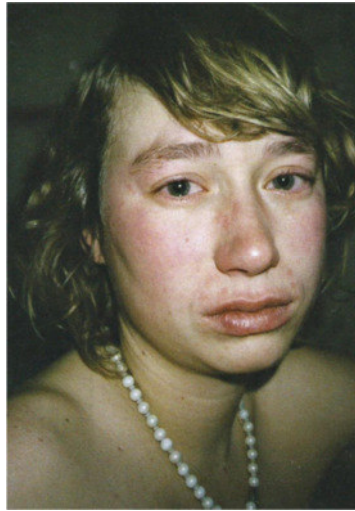


Abb. 1: Melanie Bonajo: „Thank you for hurting me. I really needed that...“ (2009), in: Katrin Gottschalk: „Melanie Bonajo: Hält beim Heulen die Kamera drauf“, in: *Missy Magazine*, 4 (2013), S. 30-47, hier: S. 35.

Im Bildvordergrund ist eine Person zu sehen, die bis zur Schulterhöhe abgebildet und, soweit erkennbar, nackt ist. Um den Hals trägt sie eine weiße Perlenkette, ihr schulterlanges Haar trägt sie offen. Die Augen der Person sind gerötet und nassglänzend. Auch ihr Gesicht ist gerötet. Der Bildhintergrund ist durch Dunkelheit und Unschärfe dominiert. Eine schwach erkennbare Waagerechte im oberen Drittel des Hintergrunds deutet eine räumliche Begrenzung an. Der kommunikativ-generalisierte Sinngehalt der Abbildung, also ein dem Bild innewohnender Sinngehalt, vermittelt, dass wir eine Person sehen, die verletzt ist/wurde. Dieses Wissen erschließt sich aus der Bildüberschrift (to hurt = jemanden verletzen, wehtun), der generalisierten Deutung der Merkmale für Schmerz und Trauer (Tränen, Hautrötungen) und der Identifikation ikonografischer Elemente. So suggerieren die Elemente der Dunkelheit und Nacktheit, dass das Erleben der Verletzung in einem geschlossenen, privaten Raum ohne die Anwesenheit anderer Personen dokumentiert wurde. Diese Aspekte unterstreichen das durch die Entstehungsbedingungen vorausgeschickte Wissen, dass Abgebildete und Bildproduzentin dieselbe Person sind.

¹¹ Melanie Bonajo: „Thank you for hurting me. I really needed that...“ (2009), in: Katrin Gottschalk: „Melanie Bonajo: Hält beim Heulen die Kamera drauf“, in: *Missy Magazine*, 4 (2013), S. 30-47, hier: S. 35.

Reflektierende Interpretation

Rekonstruktion der formalen Komposition

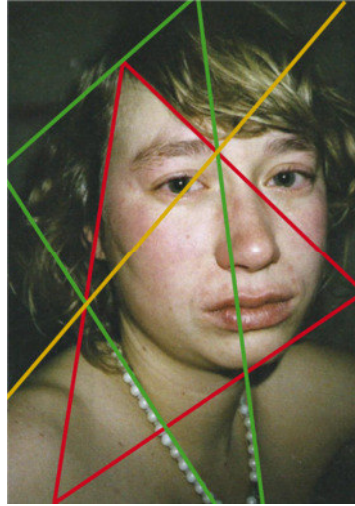


Abb. 2: Melanie Bonajo: „Thank you for hurting me. I really needed that...“ (2009), in: Katrin Gottschalk: „Melanie Bonajo: Hält beim Heulen die Kamera drauf“, in: *Missy Magazine*, 4 (2013), S. 30-47, hier: S. 35; Planimetrie (Linien von T.L).

Planimetrie

Die Untersuchung der planimetrischen Komposition, bei der mit möglichst wenigen Linien die Aufteilung des Bildes in der Fläche sichtbar gemacht werden soll, macht bei der Abbildung deutliche Strukturen sichtbar. So rahmen zwei Linien im oberen Bildteil ausgehend vom Scheitel das Gesicht und eröffnen durch die Verbindung zu einem Dreieck eine erste Fläche (rote Linien). Zweitens erzeugen zwei Linien entlang der Halskette im unteren Bildteil eine zweite Fläche, durch die das Bild in den Blick genommen wird (grüne Linien). Des Weiteren führt eine dominante Linie entlang des aus dem Bildausschnitt hinausreichenden rechten Armes der Person den Blick in einer Diagonalen durch die Abbildung (gelbe Linie). Diese Diagonale schneidet an einem zentralen Punkt die Linien der beiden anderen Flächen und markiert hier deutlich das Blickzentrum.

Perspektivität

Das Bild ist in der für die Fotografie typischen Zentralperspektive aufgenommen. Diese eröffnet den Blick auf das Foto wie durch ein Fenster, welches nahezu vollständig durch die abgebildete Person ausgefüllt ist. Dieser Umstand erschwert es, einen räumlichen Fluchtpunkt zu bestimmen. Die abgebildete Person, insbesondere ihr Gesicht samt Mienenspiel, wird somit planimetrisch und perspektivisch fokussiert. Die schwach angedeutete Bildkante im Hintergrund unterstreicht, dass bei dieser Zentralperspektive weder die Perspektive der Unter- noch der Aufsicht eingesetzt wurden. Die Betrachtenden befinden sich mit der abgebildeten Person auf Augenhöhe. Der durch den oberen Bildrand angeschnittene Kopf deutet eine große Nähe der Kamera beziehungsweise der Abbildenden an.

Szenische Choreografie

Da auf der Fotografie nur eine Person abgebildet ist, lässt sich unter dem Aspekt der szenischen Choreografie nicht die Konstellation sich zueinander verhaltender und handelnder Personen auf dem Bild ausmachen. Dennoch lässt sich durch diesen Analyseschritt eine dem Bild innewohnende Logik bezüglich des Verhaltens der Abgebildeten zur Position der Abbildenden und Betrachtenden identifizieren. So zeigt sich, dass die Schulterlinie im Gegensatz zum Gesicht nicht parallel zur Kameraposition liegt. Dies deutet darauf hin, dass sich die Person vor dem Betätigen des Auslösers mit dem Gesicht der Kamera zugewandt hat und so den Blick direkt in die Kamera lenkt. Unterstrichen wird diese vermutete Bewegungsabfolge durch die Haare, die bis über die Augen reichen, auf der Abbildung jedoch seitlich über den Augen liegen. Dies deutet darauf hin, dass die Person vor der Aufnahme die Haare seitlich aus dem Gesicht gestrichen hat.

Ikonologisch-ikonische Interpretation

Was wir sehen, ist eine Person, die weint. Dies tut sie (teilweise) nackt in einem privaten, verdunkelten Raum ohne die Anwesenheit anderer Menschen. Die Darstellung von Verletzung in einem Kontext von Privatheit, Nacktheit und Dunkelheit ist ein Indikator dafür, dass es sich beim Zeigen von Schwäche und Traurigkeit um ein Tabu handelt. Diese These ließe sich kaum aufrechterhalten, würde diese Aufnahme (und die anderen Aufnahmen aus der Fotoreihe Bonajos) öffentliche Orte bei Tageslicht mit Anwesenheit anderer Menschen zeigen. Eine ästhetische Dissonanz entsteht, wenn untersucht wird, wie diese Darstellung hergestellt wird. Obschon Indikatoren darauf hinweisen, dass sich die Person im konkreten Moment des Zeigens von Verletzung der Anschauung anderer Menschen entzieht, ist sie auf dem Selbstporträt planimetrisch und perspektivisch fokussiert. Die Abbildung wird in der Fläche nahezu vollständig vom Gesicht als Träger der Emotionen ausgefüllt und durch die Frontalperspektive aus nächster Nähe (Armlänge) so eingerahmt, dass sich der Bildinhalt darauf beschränkt. Des Weiteren zeigt die Untersuchung der szenischen Choreografie, dass die Abgebildete die Anschauung der gezeigten Verletzlichkeit zulässt, wenn nicht sogar herausfordert, wie die direkten körpergebundenen Ausdrucksformen wie Mimik, der direkte unverstellte Blick in die Kamera und die körperliche Zugewandtheit zeigen.

Es gibt für die Betrachtenden nichts anderes zu sehen als die abgebildete Person und ihre Gefühle, es ist nicht möglich, sich diesen zu entziehen, außer sich dem Bild komplett zu verweigern. Das *Wie* der Darstellung zwingt die Betrachtenden dazu, sich dem *Was* der Darstellung auszusetzen, und deren Inhalt ist der Ausdruck von Schwäche, Traurigkeit und Verletzlichkeit. Das Insistieren auf Sichtbarmachung von etwas, das sich im Bereich des Privaten und Verborgenen abspielt, lässt durch die strukturelle Beschaffenheit der Fotografie einen epochentypischen Dokumentsinn vermuten. Der begrenzte Umfang dieses Projekts erlaubt es jedoch nicht, dieser Hypothese mittels einer ausführlichen qualitativen Analyse nachzugehen. Allerdings dient diese Hypothese dazu, die Frage nach der Beziehung von Tabuisierung und Anerkennbarkeit von Verletzlichkeit aufzuwerfen. Zu diesem Zweck wende ich mich im folgenden Abschnitt den grundlegenden Aspekten der Anerkennungsphilosophie und dem theoretischen Vergleichshorizont der Überlegungen Judith Butlers im Speziellen zu. Der Sinn und Zweck dieses Exkurses in die Anerkennungsphilosophie für den Themen-

komplex von Tabuisierung von Verletzlichkeitsdarstellungen besteht darin, zu verdeutlichen, wie intersubjektive Anerkennungsprozesse sich konstituieren und durch welche Rahmenbedingungen sie markiert und begrenzt werden.

Anerkennungsphilosophische Überlegungen

Die Frühschriften von Georg Wilhelm Friedrich Hegel bilden die Grundlagen philosophischer Anerkennungstheorien. Aus einem Interesse an Konzepten der Liebe und Freundschaft entwickelte er in seiner frühen Werkphase Überlegungen zu der Institutionalisierung von sozialen Beziehungen. In der *Phänomenologie des Geistes* wird von Hegel eine Theorie der Anerkennung entfaltet, in deren Zentrum die Selbstbewusstwerdung im Kontext intersubjektiver Interaktionen steht. Für das Herausbilden einer selbstbewussten Existenz genügt keine Subjekt-Objekt-Beziehung, es bedarf der Anerkennung durch einen selbstbewussten Anderen: „Das Selbstbewußtsein ist an und für sich, indem und dadurch, dass es für ein Anderes an und für sich ist, d.h. es ist nur als Anerkanntes.“¹² Wechselseitige Anerkennung ist für eine selbstbewusste Existenz elementar. Ich erkenne mich, indem ich mich als von einem Anderen verschieden erkenne. Um diese Alterität erkennen zu können, muss auch der Andere als von mir verschieden anerkannt werden. „Jeder ist seiner selbst gewiss, aber nicht des anderen, und darum hat seine eigene Gewißheit von sich noch keine Wahrheit...“.¹³ Diese Selbstgewissheit muss laut Hegel dem Anderen demonstriert werden, indem sie sich in einem, wie Hegel es nennt, Kampf um Leben und Tod bewähren. Diese Kampfretorik markiert weniger Bedingungen einer physischen Existenz, als dass sie die Existenz eines Anderen als ethische Bedingung herausstellt, von der aus die Möglichkeiten und auch Grenzen einer selbstbewussten Existenz definiert werden, so wie es Andreas Hetzel pointiert zusammenfasst: „Der Andere, dessen Anerkennung mein Selbst performativ setzt, bildet aber zugleich eine Gefahr für die Möglichkeit meines Selbst. Er kann mir die Anerkennung auch immer verweigern, mich negieren.“¹⁴

Die wechselseitige Bedingtheit von Anerkennungsbeziehungen lässt sich besonders deutlich anhand der berühmten hegelschen Dialektik von Herrschaft und Knechtschaft illustrieren. Hegel beschreibt ein Verhältnis zwischen Herr und Knecht, in dem der Herr ein *wesentliches Bewusstsein* besitzt. Er ist wesentlich für den Knecht, der ihm dient. Dagegen besitzt der Knecht ein *unwesentliches Bewusstsein*; er ist da, um dem Herrn zu dienen, sein Dasein scheint auf den ersten Blick für den Herren beliebig und austauschbar. Jedoch wird in der selbstbewusstseinskonstituierenden Anerkennungsbewegung die Herrschaftsposition ausgehöhlt, denn es stellt sich für den Herrn die Frage, was er selbst und seine Anerkennung wert sind, wenn der Andere, dessen Anerkennung seine Herrschaftsposition sicherstellt, nichts wert ist. Oder um mit den Worten Hannes Kuchs zu fragen: „Was zählt die Anerkennung von einem Anderen, der nichts zählt?“¹⁵ Die Wechselseitigkeit der Anerkennungsbeziehung führt zu einer Instabilität der Herrschaft und zwingt den Herren, den Knecht anzuerkennen. Hieraus entwickelt Hegel sodann Strukturen der Sittlichkeit. Es entsteht ein allgemeines Selbstbe-

¹² Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, Frankfurt a.M. 1996 (¹1807), S. 145.

¹³ Ebd., S. 148.

¹⁴ Andreas Hetzel: „Alterität und Anerkennung. Einleitende Bemerkungen“, in: ders., Dirk Quadflieg und Heidi Salaverría (Hrsg.): *Alterität und Anerkennung*, Baden-Baden 2011, S. 11-34, hier: S. 29.

¹⁵ Hannes Kuch: „Anerkennung, Wechselseitigkeit und Asymmetrie“, in: Andreas Hetzel, Dirk Quadflieg und Heidi Salaverría (Hrsg.): *Alterität und Anerkennung*. Baden-Baden 2011, S. 93-111, hier: S. 97.

wusstsein, das die Ungleichheit in besonderen Einzelheiten aufhebt und die wechselseitigen Beziehungen zwischen Subjekten generalisiert.

Die grundlegenden Erkenntnisse früher Anerkennungstheorien sind, dass Selbstbewusstsein stets in sozialen Beziehungen konstituiert wird, wobei Wechselseitigkeit nicht unbedingt asymmetrischen Beziehungen vorbeugt, denn auch wenn sich Herr und Knecht gegenseitig anerkennen, so erkennen sie auch ihr asymmetrisches Machtverhältnis an. Des Weiteren vollziehen sich Anerkennungsprozesse zwar intersubjektiv, allerdings ist das dyadische Verhältnis zwischen Subjekten von einem Dritten gerahmt, nämlich durch einen generalisierten Anderen, das heißt durch soziale Strukturen, Normen und Werte. Dies sind die zentralen Aspekte, die in aktuellen Anerkennungstheorien diskutiert werden. In seiner breit rezipierten Habilitationsschrift strebt Axel Honneth an, durch sein Anerkennungskonzept „die Grundlage einer normativ gehaltvollen Gesellschaftstheorie“¹⁶ bereitstellen zu können. So konstatiert er, dass es sich bei sozialen Konflikten nicht ausschließlich um das Durchsetzen von Interessen marginalisierter Gruppen handelt. Der ausschlaggebende Punkt sei vielmehr, dass marginalisierte Subjekte nach einer Anerkennung ihrer Werte oder Leistungen verlangen. Im Sinne eines Werterealismus ist es nach Honneth die Herausforderung, einen transhistorischen Wertehorizont zu etablieren, vor dem die Anerkennungswürdigkeit der Individuen gewährleistet erscheint. Dieser Werterealismus Honneths ist einer kritischen Revision unterzogen worden,¹⁷ welche eine Transhistorizität allgemein verbindlicher Werte und Normen in Frage stellt. Die Setzung von Werten und Leistungen als Grundlage für Anerkennung von Personen erweist sich als problematisch, stellt sich doch die Frage nach Entstehungskontext und Geltungsmacht solcher allgemeiner Werte.

Werden diese anerkennungsphilosophischen Prämissen nun auf Verletzlichkeitsdarstellungen durch *Selfies* angewandt, so lässt sich bis hierhin Folgendes feststellen: Die Frage, ob der Darstellung von Verletzlichkeit, Trauer und Schwäche auf *Sad Selfies* eine öffentliche und gesellschaftliche Legitimität zugesprochen wird, ist eine Frage von Anerkennung eben dieser Eigenschaften. Dieser Anerkennungsprozess ist intersubjektiv, findet also in diesem Kontext zwischen den Abbildenden und den Betrachtenden statt. Ob die Anerkennung von Verletzlichkeit aus diesem Prozess hervorgeht, hängt davon ab, ob die Betrachtenden die Verletzlichkeit, mit der sie durch die Darstellenden konfrontiert werden, auch als eine Darstellung ihrer eigenen Verletzlichkeit anerkennen und ihr somit einen Geltungsanspruch zugestehen. Über diese intersubjektive Ebene hinaus ist der Anerkennungsprozess von Verletzlichkeit durch gesellschaftliche Normen und Werte bestimmt. Und um die Frage nach der kulturell gesellschaftlichen Bedingung von Anerkennung von Verletzlichkeit erhellen zu können, bedarf es einer Untersuchung, wie diese Normen und Werte bedingt sind.

Nach den gesellschaftlichen Maßstäben fragt insbesondere der poststrukturalistische Ansatz Judith Butlers. Die Philosophin ist im Hinblick auf den Untersuchungsgegenstand besonders interessant, da sie sich in ihren Arbeiten sowohl mit dem Themenbereich der Anerkennung als auch der Verletzlichkeit befasst. So stellt sie sich in einem konstruktiven kritischen Austausch mit der Psychoanalytikerin Jessica Benjamin den Fragen nach

¹⁶ Vgl. Axel Honneth: *Der Kampf um Anerkennung. Zur moralischen Grammatik sozialer Konflikte*, Frankfurt a.M. 1994, S. 7.

¹⁷ Vgl.: Hetzel: „Alterität und Anerkennung“; Stefan Deines: „Soziale Sichtbarkeit. Anerkennung, Normativität und Kritik bei Judith Butler und Axel Honneth“, in: Georg W. Bertram, Robin Celikates, Christophe Laudou und David Lauer (Hrsg.): *Socialité et reconnaissance. Grammaires de l'humain*. Paris 2007, S. 143-161.

Intersubjektivität in Anerkennungsprozessen und der Frage, ob neben dem dyadischen Verhältnis auch Möglichkeiten einer postödipalen Triangulation bestehen. Hier schließt sie folgendermaßen:

Moreover, when we consider that the relations by which we are defined are not dyadic, but always refer to a historical legacy and futural horizon that is not contained by the Other but constitutes something like the Other of the Other, then it seems to follow that who we ‚are‘ fundamentally is a subject in a temporal chain of desire that only occasionally and provisionally assumes the form of the dyad.¹⁸

Hier weist Butler bereits auf die Historizität, Komplexität und Reichweite des Kontextes hin, vor dem Anerkennungsprozesse stattfinden und der diese bedingt. So fordert sie dann dazu auf, die Konsequenzen dieser Erkenntnis weiter zu durchdenken: „Let us now begin to think again on what it might mean to recognize one another when it is a question of so much more than the two of us.“¹⁹

In ihren darauf folgenden Publikationen²⁰ fragt Butler weiterhin nach den Rahmenbedingungen von Anerkennung. Sie tut dies nun weniger durch eine psychoanalytische Herangehensweise, sondern verortet ihre Überlegungen auf einer gesellschaftspolitischen Makroebene. *Raster des Krieges* schrieb sie explizit vor dem Hintergrund der US-amerikanischen Außenpolitik nach dem 11. September. Aus verschiedenen Blickwinkeln diskutiert Butler hier die Rahmenbedingungen, aufgrund derer ein Leben potentiell betrauerbar und damit überhaupt erst anerkennenswert wird, das heißt als ein Leben, das gelebt wurde. Dabei nimmt sie eine für die vorliegende Analyse hilfreiche Unterscheidung von Anerkennungsebenen vor. Sie unterscheidet dabei zwischen

Wahrnehmung als Modus eines Erkennens, das noch nicht Anerkennen ist und sich nicht unbedingt auf Anerkennen zurückführen lässt; und *Intelligibilität* als allgemeines historisches Schema oder als Reihe historischer Schemata, die das Erkennbare als solches konstituieren. [...] Ein Leben muss *als Leben* intelligibel sein, es muss gewissen Konzeptionen des Lebens entsprechen, um anerkennbar zu werden. Wie Normen der Anerkennbarkeit den Weg zur Anerkennung ebnen, so bedingen und erzeugen Schemata der Intelligibilität erst diese Normen der Anerkennbarkeit.²¹

Historische Schemata bilden also den Rahmen dessen, was intelligibel, was verständlich ist und damit als Grundlage gegenseitiger Anerkennungsbeziehungen gelten kann. An dieser Stelle ist es wichtig, zu betonen, dass Butler den Begriff der Intelligibilität aus seinem erkenntnisphilosophischen Kontext herausgelöst und erweitert hat. Epistemologische Intelligibilität bezieht sich im Gegensatz zur Empirie auf Dinge und Sachverhalte, die nur durch den Intellekt, also verstandesmäßig erfassbar und somit existent sind.²² Butler verwen-

¹⁸ Vgl.: Judith Butler: „Longing for Recognition. Commentary on the Work of Jessica Benjamin“, in: *Studies in Gender and Sexuality*, 1.3 (2000), S. 271-290, hier: S. 289.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Besonders hervorzuheben sind hier Judith Butler: *Kritik der ethischen Gewalt. Adorno Vorlesungen 2002*, Frankfurt a.M. 2002; dies.: *Gefährdetes Leben. Politische Essays*, Frankfurt a.M. 2005; dies.: *Raster des Krieges: Warum wir nicht jedes Leid beklagen*, Frankfurt a.M. 2010.

²¹ Butler: *Raster des Krieges*, S. 14.

²² Vgl.: Werner Beierwaltes: „Intelligibel, das Intelligible, Intelligibilität“, in: Joachim Ritter und Karlfried Gründer (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 4, Basel 1976, S. 463-465.

det in ihren Arbeiten den Begriff einer sozialen und kulturellen Intelligibilität. Diese bezieht sich auf das, was juristisch, sozial und politisch als existent wahrgenommen wird.

Nachhaltig diskutiert wurde diese Frage der Intelligibilität am Beispiel von Geschlechtsidentitäten in Butlers *Das Unbehagen der Geschlechter*. In Bezug auf Geschlecht beschreibt sie den Begriff der Intelligibilität wie folgt:

„Intelligible“ Geschlechtsidentitäten sind solche, die in bestimmtem Sinne Beziehungen der Kohärenz und Kontinuität zwischen dem anatomischen Geschlecht (*sex*), der Geschlechtsidentität (*gender*), der sexuellen Praxis und dem Begehren stiften und aufrecht erhalten.²³

Demnach sind Personen, deren Geschlechtsidentität, Anatomie oder sexuelles Begehren nicht den Beziehungen der Kohärenz und Kontinuität im Sinne eines binären Geschlechtersystems entspricht, zwar als Gegenstände der real existierenden Welt wahrnehmbar. Allerdings sind sie insofern nicht intelligibel, als dass sie juristisch, sozial und politisch unverständlich und unerkennbar bleiben, wie die fehlende Möglichkeit eines nicht männlichen oder weiblichen Personenstandes oder der gleichgeschlechtlichen Ehe zeigen.

Wie das Beispiel um intelligible Geschlechtsidentitäten zeigt, sind die historischen Schemata (Geschlechterbinarität) maßgeblich für die Deutungsmacht gesellschaftlicher Werte und Normen verantwortlich. Sie bilden den kulturellen und normativen Rahmen, in dem die Anerkennung von Personen oder Sachverhalten ermöglicht oder verhindert wird. In *Raster des Krieges*²⁴ wendet sich Butler der Frage zu, wie speziell angelegte Raster/Rahmen die Wahrnehmbarkeit und Anerkennbarkeit formen. Mit ihrer Diskussion von Folterbildern aus Abu Graib richtet sie den Blick auf visuelle Medien bzw. deren normative und kulturelle Rahmungen und prüft, welche Auswirkungen sie auf die transitive Affektivität haben. In diesem Zusammenhang stellt Butler für diese Auseinandersetzung mit Darstellungen von Verletzlichkeit eine anregende Möglichkeit in Aussicht:

Als visuelle Deutung kann die Fotografie nur innerhalb bestimmter Grenzen und damit innerhalb bestimmter Arten von Rahmen betrieben werden, es sei denn natürlich, der vorgegebene Rahmen wird selbst Teil der erzählten Geschichte und es sei denn, es gibt einen Weg, den Rahmen selbst zu fotografieren. Das Foto, das die Deutung seines Rahmens gestattet, öffnet sich damit der kritischen Prüfung der Beschränkungen, die über die Deutung der Wirklichkeit verhängt wurden. Es verdeutlicht und thematisiert den Mechanismus dieser Beschränkung und stellt selbst einen Akt des ungehorsamen Sehens dar.²⁵

Die Frage nach einem Weg, den Rahmen einer Fotografie durch eben diese abzubilden und deuten zu können, eröffnet in der Auseinandersetzung mit den Darstellungen von Verletzlichkeit durch *Selfies* eine Perspektive, aus der sich vielversprechende Fragestellungen und Denkrichtungen ableiten lassen. Das folgende Kapitel soll eine unabgeschlossene Sammlung solcher Fragestellungen darstellen.

²³ Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt a.M. 1991, S. 38.

²⁴ Der englische Originaltitel *Frames of War: When is Life Grievable?* weckt mit der Verwendung von „Rahmen“ (Frames) augenblicklich Assoziationen zu visueller Bildsprache und verdeutlicht die Absicht der Autorin, einen Zusammenhang zwischen bildlicher und konzeptioneller Rahmung von Betrauerbarkeit und der daraus resultierenden ungleichmäßigen Verteilung von Verletzbarkeit herzustellen. Vgl.: Judith Butler: „Introduction to the Paperback Edition“, in: dies.: *Frames of War: When is Life Grievable?*, London, New York 2010, S. ix-xxx.

²⁵ Butler: *Raster des Krieges*, S. 72.

Ausblick auf weiterführende Fragestellungen

Die Frage, die sich nach der Betrachtung von *Sad Selfies* im Kontext von Aspekten der Anerkennung nach Butler förmlich aufdrängt, ist: Verfügen Darstellungen von Verletzlichkeit durch *Selfies* über die Möglichkeit, die Rahmenbedingungen und Grenzen der Anerkennbarkeit von Verletzlichkeit zu thematisieren? Vermag die Art und Weise der Selbstdarstellung in Momenten der Verletzlichkeit eine Aussage darüber zu treffen, wie sehr oder wie wenig es möglich ist, dem Anderen die eigene Schwäche und Verletzbarkeit preiszugeben?

Überlegungen dieser Art lohnen, in einen Kontext von Individualität und gesellschaftlichen Zusammenhängen gestellt zu werden. Auf die Frage, ob es sinnvoll ist, das Konzept der Verletzbarkeit in gleicher Weise auf Personen wie auf Nationen anzuwenden, bietet Butler folgende Sichtweise an:

[...] it seems to me that nations tend to focus on individuals as iconic, as representing or, better, embodying national ideals and fantasies. I am not sure a nation can even articulate its own self-understanding without an iconic investment in certain kinds of ‚individuals‘.²⁶

Da Subjektbildung nicht in einem gesellschaftlichen Vakuum stattfindet, kann also die Darstellung von Verletzlichkeit über den individuellen Rahmen hinausweisen und Aspekte ihrer Anerkennbarkeit auf der Makroebene skizzieren. Dass eine identische Herangehensweise auf diese Aspekte auf Mikro-, Meso- und Makroebene sinnvoll ist, soll damit jedoch nicht gesagt werden. Somit bleiben die Fragen der Übertragbarkeit und Differenzierung weiter offen und lohnenswert.

Gegenstand weiterer Überlegungen sind die historischen Schemata, die Wahrnehmbarkeit und Anerkennbarkeit der auf den *Selfies* abgebildeten Verletzlichkeit formen. Welche tradierten Normen und Werte über Verletzlichkeit tragen dazu bei, dass das Zulassen und Dokumentieren dieser Emotionen, wie *Sad Selfies* anzeigen, isoliert unter Ausschluss einer Öffentlichkeit stattfindet? Welche historischen Schemata formen unsere Wahrnehmung und Beurteilung, wenn die Dokumentationen von Verletzlichkeit uns erreichen und eine Öffentlichkeit erhalten? Wie ist es um eine kulturelle Intelligibilität von Verletzbarkeit bestellt? Welche gesellschaftlichen Normen und Werte offenbaren sich in dem Narzissmusdiskurs um *Selfies* im Allgemeinen? Welchen Aufschluss kann eine Untersuchung von Verletzlichkeitsdarstellungen im Speziellen auf kausale Zusammenhänge von Tabuisierung und Anerkennung bieten?

Kommen wir der Aufforderung Butlers nach und erschließen durch ein ‚ungehorsames Sehen‘ von *Sad Selfies* historische Schemata der Rezeption solcher Darstellungen, eröffnet sich gegebenenfalls eine Perspektive auf eine politische Dimension. Die Entstehung, Zirkulation und Diskussion von *Selfies* deutet auf eine Bedeutungsrelevanz des Mediums Foto in seinem modernen digitalisierten Gesellschaftskontext hin. Hierzu bietet sich ein Rückgriff auf Walter Benjamins für die Medienwissenschaft richtungsweisenden Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* an. Benjamin sah in der

²⁶ Sabine Hark und Paula-Irene Villa: „Confessing a Passionate State...“: Judith Butler im Interview“, in: *Feministische Studien*, 2 (2011), S. 196-205, hier: S. 202.
http://www.feministische-studien.de/uploads/download.php?get=tx_cuppaperlist/Fem_Stud_text_11_02.pdf
 (zuletzt aufgerufen am 02.01.2015).

Reproduzierbarkeit von Kunst, besonders der Entstehung des Mediums Fotografie, eine Veränderung der kollektiven Wahrnehmung impliziert. Selbstverständlich ist Benjamins Aufsatz im zeitgeschichtlichen Kontext des Nationalsozialismus und als Kommentar der Einbindung von Medien in propagandistische Zwecke zu verstehen. Der *Kunstverkaufsatz* stellt somit eine Mahnung an gesellschaftlich und politisch bedingte Wahrnehmung von Kunst dar: „So steht es um die Ästhetisierung der Politik, welche der Faschismus betreibt. Der Kommunismus antwortet ihm mit der Politisierung der Kunst.“²⁷ Neben der Betrachtung von *Selfies* aus diesem Blickwinkel ist allerdings auch eine Überlegung reizvoll, ob das Erstellen und Teilen von *Sad Selfies* auch als Politisierung der Reproduzierbarkeit gelesen werden kann. Kann die Tabuisierung der Demonstration von Verletzbarkeit durch das Medium *Selfie* und seine Zirkulation im Internet überwunden und rezipierbar gemacht werden?

Zuletzt stellt sich die Frage nach einer geeigneten Methodik, möchte man sich den oben genannten und weiteren Fragen zu einer Analyse von *Sad Selfies* aus gesellschaftspolitischer und/oder kulturwissenschaftlicher Perspektive annähern. Zum einen bietet sich die hier vorgestellte dokumentarische Methode aus vielerlei Hinsicht an. Mit ihr wurde von Bohnsack ein Verfahren entwickelt, welches visuelle Medien wie Fotografien als Daten für qualitative Forschungsinteressen nutzbar macht. Besonders attraktiv erscheint hierbei der von Imdahl entlehnte Anspruch an die Methode, ein ‚sehendes Sehen‘ der Bilder zu ermöglichen. Das ‚sehende Sehen‘ liefert das methodische Äquivalent zu Butlers inhaltlicher Forderung eines ‚ungehorsamen Sehens‘, um Rahmenbedingungen und Grenzen von kultureller Intelligibilität und Anerkennbarkeit kritisch zu erkunden. Zudem sei erwähnt, dass die Methode einen enormen Beitrag für die von Werner Faulstich beklagte karge Methodenlandschaft zur Bildinterpretation in den Medien- und Kulturwissenschaften leistet.²⁸

Allerdings ergaben sich durch die Anwendung der Methode in diesem Beitrag auch Zweifel an ihrer Umsetzbarkeit für den Untersuchungsgegenstand *Selfie*. So ist es denn fraglich, ob die Analyseschritte der Perspektivität und szenischen Choreografie, wie sie gegenwärtig in der Ausarbeitung Bohnsacks empfohlen werden, für das spezifisch fotografische Genre des Selbstportraits anwendbar sind. So ist doch die Zentralperspektive die dominante Perspektive, was sich aus dem Charakteristikum ergibt, dass Abbildende und Abgebildete dieselbe Person sind. Auch die szenische Choreografie erscheint zweifelhaft. Der Entstehungskontext der Methode in der Kunstgeschichte nimmt unter anderem Bezug auf großflächige Gemälde mit multiplen und komplexen Handlungssträngen. Ob der Analyseschritt der szenischen Choreografie auch für die Erörterung von fotografischen Selbstporträts übertragbar ist, scheint fraglich. Auf diesen Bildern ist meist nur eine Person abgebildet. Daher ist weniger die Interaktion von Abgebildeten von Interesse, es rückt vielmehr die Beziehung zwischen Sujet und Betrachter in den Fokus der Untersuchung.

Abschließend bleibt festzustellen, welche breiten Möglichkeiten der Auseinandersetzung mit dem Forschungsgegenstand *Selfie*, besonders Verletzlichkeitsdarstellungen, noch unangetastet sind. So ist hier noch viel Arbeit in theoretischer Zuwendung zu Zusammenhängen von Tabuisierung und Anerkennung von Trauer, Schwäche und Verletzbarkeit aus philosophischer, kulturwissenschaftlicher sowie gesellschaftspolitischer Perspektive zu leis-

²⁷ Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a.M., 1992 (1935), S. 44.

²⁸ Vgl.: Werner Faulstich (u.a.): *Bilderanalysen: Gemälde, Fotos, Werbebilder*, Bardowick 2009.

ten. Ebenso steht eine Erarbeitung oder Anpassung vorhandener Methoden zur Analyse von *Selfies* aus, um diesem zeitgenössischen Medienphänomen gerecht werden zu können. Für weitergehende Forschungen in diese Richtung soll dieser Beitrag einen ersten Anreiz bieten.

LITERATURVERZEICHNIS

- Beierwaltes, Werner: „Intelligibel, das Intelligible, Intelligibilität“, in: Joachim Ritter und Karlfried Gründer (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Band 4, Basel 1976, S. 463-465.
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a.M. 1992.
- Bohnsack, Ralf: „Die dokumentarische Methode der Bildinterpretation in der Forschungspraxis“, in: Winfried Marotzki und Horst Niesyto (Hrsg.): *Bildinterpretation und Bildverstehen: Methodische Ansätze aus sozialwissenschaftlicher, kunst- und medientheoretischer Perspektive*, Wiesbaden 2006, S. 45-75.
- Bohnsack, Ralf: *Qualitative Bild- und Videointerpretation: Die dokumentarische Methode*, Stuttgart 2011.
- Bonajo, Melanie: „Thank you for hurting me. I really needed that...“ (2009), in: Katrin Gottschalk: „Melanie Bonajo: Hält beim Heulen die Kamera drauf“, in: *Missy Magazine*, 4 (2013), S. 30-47.
- Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt a.M. 1991.
- Butler, Judith: *Gefährdetes Leben. Politische Essays*, Frankfurt a.M. 2005.
- Butler, Judith: „Introduction to the Paperback Edition“, in: dies.: *Frames of War. When is Life Grievable?*, London, New York 2010, S. IX-XXX.
- Butler, Judith: *Kritik der ethischen Gewalt. Adorno Vorlesungen 2002*, Frankfurt a.M. 2002.
- Butler, Judith: „Longing for Recognition. Commentary on the Work of Jessica Benjamin“, in: *Studies in Gender and Sexuality*, 1.3 (2000), S. 271-290.
- Butler, Judith: *Raster des Krieges: Warum wir nicht jedes Leid beklagen*, Frankfurt a.M. 2010.
- Deines, Stefan: „Soziale Sichtbarkeit. Anerkennung, Normativität und Kritik bei Judith Butler und Axel Honneth“, in: Georg W. Bertram, Robin Celikates, Christophe Laudou und David Lauer (Hrsg.): *Socialité et reconnaissance. Grammaires de l'humain*, Paris 2007, S. 143-161.
- Faulstich, Werner: *Bildanalysen: Gemälde, Fotos, Werbebilder*, Bardowick 2010.
- Hark, Sabine, Paula-Irene Villa: „„Confessing a Passionate State...“: Judith Butler im Interview“, in: *Feministische Studien*, 2 (2011), S. 196-205.
http://www.feministische-studien.de/uploads/download.php?get=tx_cuppaperlist/Fem_Stud_text_11_02.pdf
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Phänomenologie des Geistes*, Frankfurt a.M. 1996.
- Hetzl, Andreas: „Alterität und Anerkennung. Einleitende Bemerkungen“, in: ders., Dirk Quadflieg und Heidi Salaverría (Hrsg.): *Alterität und Anerkennung*, Baden-Baden 2011, S. 11-34.
- Honneth, Axel: *Der Kampf um Anerkennung. Zur moralischen Grammatik sozialer Konflikte*, Frankfurt a.M. 1994.

- Imdahl, Max: „Ikonik – Bilder und ihre Anschauung.“ in: Gottfried Boehm (Hrsg.): *Was ist ein Bild?* München 1994, S. 300-324.
- Imdahl, Max: „Cézannes Malerei als Systembildung und das Unliterarische“, in: Angeli Janhsen-Vukićević (Hrsg.): *Max Imdahl. Gesammelte Schriften*, Band 1, *Zur Kunst der Moderne*, Frankfurt a.M. 1996, S. 274-281.
- Kuch, Hannes: „Anerkennung, Wechselseitigkeit und Asymmetrie“, in: Andreas Hetzel, Dirk Quadflieg und Heidi Salaverría (Hrsg.): *Alterität und Anerkennung*. Baden-Baden 2011, S. 93-111.
- o.A.: „Selfy“, in: *Urban Dictionary online*, <http://de.urbandictionary.com/define.php?term=selfies>
- Oxford University Press: „Oxford Dictionary Word of the Year 2013“, in: *Oxford Dictionary online*, <http://blog.oxforddictionaries.com/press-releases/oxford-dictionaries-word-of-the-year-2013/>
- Panofsky, Erwin: *Ikonographie und Ikonologie: Bildinterpretation nach dem Dreistufenmodell*, Köln 2006.
- Ryan, Erin Gloria: „Selfies Aren’t Empowering: They Are a Cry for Help“, in: *Jezebel.com*, <http://jezebel.com/selfies-arent-empowering-theyre-a-cry-for-help-1468965365>
- Stein, Joel: „The Me Me Me Generation: Millennials are lazy, entitled narcissists who still live with their parents. Why they'll save us all“, in: *Time* vom 09.05.2013, <http://time.com/247/millennials-the-me-me-me-generation/>.

Alles ist erlaubt – oder doch nicht? Subjektive Tabus und ihre Grenzen in der Serie *Sex and the City*

Das Thema Sexualität medial zu inszenieren, galt Ende der 1990er Jahre weder in den USA noch in Europa als neue Entwicklung: An nackte Haut und Sex, dargeboten in Wort und/oder bewegten Bildern, dürften sich insbesondere die Fernsehzuschauer innerhalb einer seit den späten 60er Jahren sexuell revolutionierten Gesellschaft heute längst gewöhnt haben.

Dennoch ist mit der US-amerikanischen Serie *Sex and the City* eine Modifizierung des Sexualitätsdiskurses einhergegangen, indem sie die detailgetreue Beschreibung sexueller Erfahrungen nicht nur zum Hauptgesprächsthema erklärt, sondern sich dabei auch eines Vokabulars jenseits der durch den Theoretiker Michel Foucault bezeichneten „gründlich gesäuberten Sprache“¹ innerhalb des Sexualitätsdiskurses bedient. Oder wie es der Journalist Peter Praschl in seiner Abhandlung über *Sex and the City* beschreibt:

Nie zuvor hatte jemand im Fernsehen solche Geschichten erzählt. Nicht mit so vielen Details, nicht inklusive aller Details. Es hatte Andeutungen gegeben, Witzeleien, sicher, und im Spätnachtprogramm manchmal Filme mit Kunstvorbehalt. Aber nie zuvor hatte in einer Fernsehserie eine Frau davon gesprochen, wie verhöhnt vom Universum man sich fühlen konnte, wenn man mit einem ins Bett ging und dann ein Mikropenis in einem steckte, oder eben: nicht steckte.²

Tabubrüche scheinen innerhalb dieser erzählten Welt, in der derart offen über Sexualität gesprochen wird, kaum vorstellbar zu sein. Und dennoch wird insbesondere in der auf die Serie folgenden Verfilmung deutlich, dass ein Tabubruch hier nicht nur existiert, sondern dass dieser zudem einen äußerst konventionellen Charakter aufweist: Das Nicht-Erscheinen eines potentiellen Ehemannes vor dem Traualtar und die damit verbundene Ablehnung des Eheversprechens wird von allen Hauptfiguren als Tabubruch empfunden.

Im Folgenden wird vor diesem Hintergrund die Haltung der Protagonistinnen mit Hilfe des Geständnis-Konzepts von Foucault konturiert. Ihre Reaktionen auf den Verrat am Traualtar, der in seiner geplanten Öffentlichkeitswirksamkeit der Intimität einer monogamen Paarbeziehung entgegensteht, werden mit der Theorie des Sozialwissenschaftlers Niklas Luhmann, die er in seinem Werk *Liebe als Passion* beschreibt, in Verbindung gebracht.

Vier Frauen, wie sie unterschiedlicher nicht sein könnten, diskutieren von 1998 bis 2004 in mehr als 90 Episoden miteinander ihr Sexualleben. Tabus, nach Claudia Benthien und Ortrud Gutjahr zu verstehen als Verhaltensweisen, die der Sitte nach untersagt sind, gibt es dabei weder hinsichtlich der Partnerwahl und -anzahl noch bezüglich sexueller Neigungen. Vermeintliche Überschreitungen des Schicklichen werden innerhalb dieser Konstellation gar nicht erst als solche gebrandmarkt, sondern werden – im Gegenteil – durch ihre inflationären Thematisierungen konventionalisiert.

So findet die „sexhungrige“ Samantha keinen Anstoß daran, mit einem verheirateten Mann eine Nacht zu verbringen, würde sich auf diese Art und Weise aber niemals gegenüber ihrer naiv-romantisch veranlagten Freundin Charlotte verhalten. Zahlreiche sexuelle Praktiken

¹ Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit I. Der Wille zum Wissen*, Frankfurt a.M. 1977, S. 26.

² Peter Praschl: *Sex and the City*, Zürich 2013, S. 6.

„unterliegen entweder Handlungstabus oder sind allein Sprach- und Kommunikationstabus unterworfen, wodurch diese in gewissem Sinne ‚stillschweigend‘ legitimiert werden“.³ Stillschweigend wird dagegen in der Serie *Sex and the City* überhaupt nichts getan. Die Aufhebung der gültigen Tabus, die hier berührt werden, betreffen weniger die sexuellen Handlungen selbst, als vielmehr deren kommunikative Veröffentlichung. Alles ist erlaubt, alles wird erzählt – sofern die ungeschriebenen Regeln innerhalb der Freundinnen-Konstellation eingehalten werden, das heißt, die Partner der jeweils anderen tabu sind.

Dass demzufolge weder bestimmte sexuelle Handlungen noch deren Offenbarung zwangsläufig an einen übergeordneten Gesellschaftskodex oder eine Institution gebunden sind, aber dennoch bestimmten Machtstrukturen unterliegen, lässt sich im Sinne Michel Foucaults am Geständnis festmachen. In seinen Ausführungen zum Sexualitätsdiskurs beschreibt er das Geständnis als eines der Hauptrituale abendländischer Gesellschaften, durch das man sich spätestens seit dem Mittelalter die „Produktion der Wahrheit“ versprochen habe.⁴ Ausgehend von der christlichen Geständnispflicht, die durch das Bußsakrament installiert wird, entwickelten sich Foucault zufolge Beichttechniken, die in unterschiedlichen Lebensbereichen, so zum Beispiel der Justiz und der Verwaltung, zum Tragen kamen. Dem Geständnis sei somit nicht nur „eine zentrale Rolle in der Ordnung der zivilen und religiösen Mächte“⁵ zugewiesen worden. Die Geständnispflicht habe sich ebenso zu einer allgemeinen Regel innerhalb des Sexualitätsdiskurses entwickelt. Der Sex als „Gegenstand des Geständnisses par excellence“⁶ stelle unter der Nutzung eines zensierten Vokabulars

die quasi unendliche Aufgabe, sich selbst oder einem anderen so oft als möglich alles zu sagen, was zum Spiel der Lüste, der zahllosen Gefühle und Gedanken gehört, die in irgendeiner Weise den Körper und die Seele mit dem Sex verbinden.⁷

Nach Foucault „verbinden sich Wahrheit und Sex im Geständnis mittels des obligatorischen und erschöpfenden Ausdrucks eines individuellen Geheimnisses.“⁸ Als Diskursritual entfalte sich das Geständnis jeweils innerhalb eines Machtverhältnisses,

denn niemand leistet sein Geständnis ohne die wenigstens virtuelle Gegenwart eines Partners, der nicht einfach Gesprächspartner, sondern Instanz ist, die das Geständnis fordert, erzwingt, abschätzt und die einschreitet, um zu richten, zu strafen, zu vergeben, zu trösten oder zu versöhnen.⁹

Der Zusammenhang zwischen Tabu und Geständnis besteht also in deren Ausrichtung an einer implizierten Norm, einer Grenze, deren (imaginäre) Übertretung es zuallererst erfordert. Denn auch das Tabu formuliert Regelungsinteressen, wie sie ebenfalls durch das Geständnis gewahrt werden. Folgt man diesen Überlegungen, sind in der Serie *Sex and the City* mit der Protagonistin Carrie, ihren Freundinnen Samantha, Miranda und Charlotte sowie Carries großer Liebe Mr. Big fünf Geständnis-Figuren auszumachen, die somit fünf verschiedene Ansichten bezüglich Beziehungsmustern und Sexualität beleuchten.

³ Claudia Benthien und Ortrud Gutjahr: „Interkulturalität und Gender-Spezifität von Tabus. Zur Einleitung“, in: dies. (Hrsg.): *Tabu – Interkulturalität und Gender*, München 2008, S. 7-16, hier: S. 12.

⁴ Foucault: *Sexualität und Wahrheit I*, S. 62.

⁵ Ebd., S. 62.

⁶ Ebd., S. 40.

⁷ Ebd., S. 26.

⁸ Ebd., S. 65.

⁹ Ebd., S. 80.

Doch obwohl die Ansichten der vier Freundinnen in dieser Hinsicht nicht unterschiedlicher sein könnten, finden sie sich an einem Punkt der Handlung in größter Einigkeit zusammen. Als es in der Fortsetzung der Serie *Sex and the City – der Film* aus dem Jahr 2008 endlich zur Hochzeit zwischen Mr. Big und Carrie kommen soll, diese jedoch vor dem Altar stehen gelassen wird, sind sich die Freundinnen einig: Die Ablehnung des Eheversprechens ist unverzeihlich – und somit der eigentliche Tabubruch in der ansonsten schrankenlosen *Sex and the City*-Welt, wenngleich selbstverständlich die Geständniskultur der Freundinnen schon auf individuelle (Scham)Grenzen verweist: So lässt sich die romantisch veranlagte Charlotte, die die Ehe für die einzig wahre, perfekte Lebensform hält und die gesamte Serie hindurch alles dafür getan hat, um den perfekten Ehemann zu finden, durch den Verrat Bigs zu den für sie höchstmöglichen Wutausbrüchen hinreißen. Sie gibt allein ihm die Schuld für das Nicht-Zustandekommen der Ehe, auf die sie – auch wenn sie selbst nicht die Braut ist – doch so lange gewartet und gehofft hat. „Big hat sich doch schon immer so angestellt, wenn es ums Heiraten ging“, ¹⁰ lautet einer ihrer abschätzigen Kommentare. Ihr eigenes Glück, in Form eines perfekten Ehemannes, eines adoptierten Kindes und einer unverhofft eintretenden Schwangerschaft, vermag sie angesichts von Carries Schicksal kaum zu fassen und gesteht ihr: „Ich bin so glücklich, dass es mir Angst macht.“ ¹¹ Mehr als an allen anderen Figuren wird an Charlotte deutlich, dass die Serie grundsätzlich mit überaus konventionellen Erzählmustern arbeitet. So würde die reproduktive Einschränkung Charlottes innerhalb des postmodernen Großstadtmärchens dem Ideal der bürgerlichen Kleinfamilie entgegenstehen. Durch die wider Erwarten eintretende Schwangerschaft wird das vollkommene Bild als ihr Zitat und ihre postmoderne Variation jedoch reformuliert.

In welch hohem Maße Charlotte die Ablehnung des Eheversprechens gegenüber Carrie als absolut unverzeihlichen Tabubruch empfindet, macht sie einmal mehr durch ihre Reaktion auf die Situation der gemeinsamen Freundin Miranda deutlich. Diese wendet sich von ihrem Ehemann, nachdem er sie einmal mit einer anderen Frau betrogen hat, ab. Während Charlotte Miranda dazu bringen will, ihrem Mann zu verzeihen und ins Eheleben zurückzukehren, würde sie Mr. Big für das, was er Carrie angetan hat, lieber tot sehen, anstatt dieser vorzuschlagen, sich mit ihm zu versöhnen. Der Ehebruch ist für Charlotte somit leichter zu verzeihen als der Umstand, ein Eheversprechen gar nicht erst abzugeben.

Samantha, die den Erfolg einer monogamen Beziehung – wenn überhaupt – an Quantität und Qualität des Sexuallebens misst, zweifelt an der Beziehung zu ihrem langjährigen Lebensgefährten. Sie vermisst die sexuelle Abwechslung, die sie Jahre vorher zu der Frau gemacht hat, die sie insgeheim immer noch ist: eine Frau, die der Institution Ehe nichts abgewinnen kann, die sich selbst lieber im Vordergrund sieht, als sich für ihren Partner zurückzunehmen. „Ich liebe Dich, aber ich liebe mich mehr“, ¹² sind ihre Worte, mit denen sie sich schließlich von ihrem Partner trennt. Einmal mehr wird an dieser Stelle die Ambivalenz der Figur Samantha deutlich. Sie, die innerhalb der Serie die Rolle der größten Tabubrecherin einnimmt – so begehrt sie beispielsweise in einer Folge einen Mönch und bringt diesen dadurch in höchste Bedrängnis –, erkennt die ungeschriebenen Trennungsregeln der

¹⁰ Michael Patrick King: *Sex and the City – der Film*, USA 2008, 00:56:31-00:56:34.

¹¹ Ebd., 01:27:12-01:27:14.

¹² Ebd., 02:00:30-02:00:34.

Monogamie im Grunde an, indem sie die Trennung von ihrem Lebensgefährten vollzieht, bevor sie sich in neue Abenteuer stürzt.

Von der beschlossenen Hochzeit zwischen Carrie und Mr. Big zeigt sich Samantha zunächst geschockt. Doch obwohl sie nicht an die Ehe glaubt und der Idee, dem Fund der großen Liebe wie eine Kettenreaktion eine Hochzeit folgen zu lassen, selbst nichts abgewinnen kann, ist sie über Bigs Flucht vor dem Altar entsetzt. „Was zum Teufel ist in ihn gefahren?“¹³ Mit diesen Worten bringt gerade die Frau, die eine Abkehr vom Eheversprechen im Grunde am besten müsste nachvollziehen können, unmittelbar ihr Unverständnis zum Ausdruck. Eine Ablehnung des Eheversprechens ist für sie – obwohl sie den Bund fürs Leben ablehnt – unverzeihlich.

Parallel zur Geschichte des Trennungsgrundes zwischen Carrie und Mr. Big wird die Trennung zwischen Miranda und ihrem Mann Steve erzählt. Die Tatsache, dass ihr Ehemann sie einmal mit einer anderen Frau betrogen hat, bringt die zynische und sarkastische Miranda dazu, sich von ihm zu trennen, sich in die ihr aus früherer Zeit wohlbekannte Selbständigkeit zurückzuziehen und ihr Leben als Single, Mutter und erfolgreiche Anwältin wieder gänzlich selbst in die Hand zu nehmen. So wehrt sie nicht nur sämtliche Entschuldigungen von ihrem Mann ab, sondern erklärt darüber hinaus alle für verrückt, die sich überhaupt noch auf die Ehe einlassen wollen. Durch das gar nicht erst abgegebene Eheversprechen wird Mr. Big für sie dennoch zum Verräter.

Carrie selbst, in New York bestens bekannt als Autorin der Kolumne *Sex and the City*, findet sich, nachdem sie gedacht hatte, mit der großen Liebe ihres Lebens ihr persönliches Happy End erleben zu dürfen, verlassen und gedemütigt vor dem Traualtar wieder. Überzeugt davon, dass es sich bei Mr. Big um ihren perfekten Beziehungspartner handelt, und in dem Wunsch, sich mit ihm ein eigenes Zuhause ganz für sich aufzubauen, hatte sie sich zunächst mit einer Hochzeit ohne großes Aufhebens mit schlichtem Kleid und wenigen Gästen einverstanden erklärt. „Es gibt keinen klischeehaften Heiratsantrag. Es handelt sich einfach um zwei Menschen, die sich entschieden haben, ihr Leben miteinander zu verbringen“,¹⁴ äußert sie sich gegenüber ihrer Freundin Samantha. Mit fortschreitender Planung nimmt die Hochzeit jedoch immer größere Ausmaße an, gerät immer mehr in den Blick der Öffentlichkeit, was zwischen den zukünftigen Eheleuten zum Streitpunkt wird. Big, der mit Carrie bereits die dritte Ehe seines Lebens eingehen will, hat Angst, dass der eigentliche Anlass – die Verbindung zwischen ihnen beiden und damit der Wunsch nach Intimität – zu sehr in den Hintergrund gerät und lässt sie aus diesem Grund vor dem Traualtar allein.

Carrie, die in den ersten Tagen nach dem Verrat in Fassungslosigkeit erstarrt, lebt Trauer und Wut anschließend, maßgeblich unterstützt durch ihre Freundinnen, weidlich aus. Alle vier proklamieren die absolute Schuldlosigkeit Carries und stufen das Nicht-Erscheinen Bigs am Traualtar somit als unentschuldigbar ein. Ähnlich wie Charlotte hält bemerkenswerterweise jedoch auch Carrie den einmaligen Seitensprung des Ehemannes ihrer Freundin Miranda für einen verzeihbaren Fehler.

Mr. Big findet zwar keine eigenen Worte, um Carrie gegenüber eine Entschuldigung auszudrücken, bedient sich jedoch an den Worten eines Briefes aus dem fiktiven Buch *Liebesbriefe großer Männer*. Die Worte „Ewig Dein, ewig mein, ewig uns“, die Ludwig van

¹³ Ebd., 00:54:33-00:54:35.

¹⁴ Ebd., 00:14:34-00:54:42.

Beethoven an seine Geliebte richtete, werden schließlich zum Wahlspruch für Carrie und Mr. Big, nachdem sie sich bei einem zufälligen Aufeinandertreffen beide eine Teilschuld an den vorangegangenen Geschehnissen eingestanden haben. „Die Art, wie wir entschieden haben zu heiraten, war zu geschäftlich – gar nicht romantisch“,¹⁵ erklärt Big daraufhin und lässt nun eben doch den klischeehaften Heiratsantrag mit Kniefall folgen.

Angesichts ihrer einvernehmlichen Meinung hinsichtlich des Verrats am Traualter scheinen Liebe, Sexualität und Ehe für Carrie, Samantha, Miranda und Charlotte – aller sexuell zugestandenen Freiheiten zum Trotz – fest miteinander verbunden zu sein. In diesem Sinne folgen sie einer Liebes-Vorstellung, die Niklas Luhmann zufolge „unter der Bezeichnung ‚Romantik‘ Tradition geworden ist.“¹⁶ Innerhalb der neuen „Einheitsformel“ für Liebe, Sexualität und Ehe im 18. Jahrhundert werde Intimität als Eheglück gesehen. „[...] sie erfordert die Einbeziehung der Sinnlichkeit in einen Prozeß wechselseitiger Bildung seelischer und geistiger Form.“¹⁷

Es ist in diesem Zusammenhang nicht die Institution der Ehe, die als maßgeblich gilt. Mit dem Beschluss zu heiraten, verbinden Carrie und Mr. Big nicht nur den Wunsch, sich innerhalb einer monogamen Beziehung als Einheit zu verstehen. Vielmehr ist es das Streben nach Intimität; danach, sich gemeinsam mit dem anderen der ewigen Suche nach dem richtigen Partner entziehen zu können, ein Gefühl der Verbundenheit gegenüber allen anderen zu demonstrieren. Innerhalb des nach Foucault bereits seit Jahrhunderten existierenden Sexualitätsdiskurses, der Mann und Frau in erster Linie als reproduktives Paar begreift,¹⁸ werden Carrie und Mr. Big zu einem Paar mit dem Wunsch nach Intimität.

Damit wird die historisch traditionelle Vorstellung von der Ehe mit einer die Sexualität legitimierenden Funktion gewissermaßen umgedreht: Ihre Sexualität gemeinsam auszuleben, ist Carrie und Mr. Big von Anfang an erlaubt. Die Möglichkeit, sich gemeinsam von einem Leben zwischen Alleinsein und Partnerwechsel zurückziehen zu dürfen, soll die Ehe bieten. Auf systematischer Ebene ist eine Hochzeit für beide Figuren zum entsprechenden Zeitpunkt eine logische Schlussfolgerung. Faktisch geht es jedoch um etwas anderes: Denn der von allen vier Frauen als unentschuldig empfundene Rücktritt vom Eheversprechen bezeichnet das Tabu nur indirekt. Der eigentliche Tabubruch erfolgt durch den Verstoß gegen das Konzept der romantischen Liebe.

Doch was besagt dieses Konzept? Foucault geht in seiner Darstellung so weit zu sagen, dass „die Familie seit dem 18. Jahrhundert ein obligatorischer Ort von Empfindungen, Gefühlen, Liebe geworden ist“;¹⁹ eine Schlussfolgerung, die aus der Verschränkung von Allianz- und Sexualitätsdispositiv resultiert. Als „System des Heiratens, der Festlegung und Entwicklung der Verwandtschaften“ baue das Allianzdispositiv ein Regelwerk auf, das das Erlaubte und das Verbotene definiere. Das Sexualitätsdispositiv sei hingegen „auf eine Intensivierung des Körpers – seine Aufwertung als Wissensgegenstand und als Element in den Machtverhältnissen – bezogen“.²⁰

¹⁵ Ebd., 02:12:52-02:13:00.

¹⁶ Niklas Luhmann: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt a.M. 1982, S. 151.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Foucault: *Sexualität und Wahrheit I*, S. 127.

¹⁹ Ebd., S. 108.

²⁰ Ebd., S. 106.

Eine Wissensordnung der Liebe, wie sie Foucault zufolge hinsichtlich der Sexualität besteht, gibt es nicht. Eine Wissensordnung *des Sprechens* der Liebenden, wie sie gleichwohl existent ist, baut auf den Gedanken des Philosophen Roland Barthes auf. Besonders deutlich macht Barthes dies in seinem Werk *Fragmente einer Sprache der Liebe*: „Das Satz-Wort ‚Ich liebe dich‘ [...] hat nur in dem Augenblick Bedeutung, da ich es ausspreche; es bietet keine andere Information als seine unmittelbare Äußerung: keine Reserve, keinen Vorratsspeicher des Sinnes.“²¹ Die Formel „Ich liebe dich“ wird somit zur Floskel degradiert, sobald sie einmal gesagt ist. Der Verstoß Mr. Bigs, sein Nicht-Erscheinen vor dem Traualter, wird von den vier Frauen mit dem gegenteiligen Inhalt der Formel, sprich mit „Ich liebe dich nicht mehr“, gleichgesetzt.

Wie zuvor beschrieben, besteht zwischen den fünf Geständnisfiguren, trotz großer charakterlicher Unterschiede, auf der Handlungsebene ein gemeinsamer Nenner: Intimität wird als Bestandteil des romantischen Liebeskonzepts verstanden. Der Tabubruch erfolgt demnach nicht durch die Verletzung von Regeln und Gelöbnissen in sexueller Hinsicht – beispielsweise wird der Ehebruch an Miranda als verzeihlich erachtet –, sondern durch den Verstoß gegen das Ideal der Intimität. Bezogen auf die Theorie Niklas Luhmanns, der Liebe als „Kommunikationscode“²² beschreibt, geht es dabei um das Versagen der Intimkommunikation, „denn Liebe regelt intime Kommunikation, und intime Kommunikation bildet keine Systeme außerhalb der Interaktionsebene.“²³ Innerhalb der Interaktionsebene, mit der in diesem Fall das sich liebende, verheiratete Paar gemeint ist, finde man für alles, was geschehe, Gründe beim anderen und bei sich selbst: „[...] jede Dirigierung der Zurechnung auf Ego oder Alter ist als solche schon ein Verstoß gegen den Code.“²⁴ Der Verrat am Traualtar bedeutet für Carrie die Absage an das Leben als intimes Paar, ihre spätere Einsicht, den Fehler ebenso bei sich wie bei Mr. Big zu suchen, stellt die Intimkommunikation dementsprechend wieder her.

Das Schlussbild des Films, das letztendlich tatsächlich die Hochzeit von Carrie und Mr. Big zeigt, spiegelt diesen Umstand insofern wider, als die große Öffentlichkeit, die die Hochzeitsplanung zuvor erreicht hatte, nun ausgeschlossen ist. Zwar werden Carrie und Big als eines von vielen Paaren im Standesamt getraut, das Ja-Wort sprechen sie jedoch ganz für sich ohne die Anwesenheit von Freunden und Bekannten. „Es war perfekt. Du und ich“,²⁵ wie Carrie im Anschluss an die Zeremonie sagt. So sind die Weichen für eine erfolgreiche Realisierung der Losung „Ewig Dein, ewig mein, ewig uns“ gestellt.

Das Schlusstableau des Films zeigt Carrie und Mr. Big als schlichtes Paar auf dem Standesamt. Hier wird das gegenseitige Versprechen hinsichtlich des Wunsches nach gemeinsamer Intimität und damit die Bindung des Tabus an das Konzept der romantischen Liebe als eine nicht greifbare Vorstellung, ein kulturelles Phantasma, noch einmal deutlich. Paradox erscheint innerhalb des Schlussbildes der Umstand, dass Carrie und Mr. Big zwar ohne persönliche Gäste, also „für sich“ heiraten, im Hintergrund jedoch zahlreiche andere Paare auf den Vollzug ihres persönlichen, intimen Eheversprechens warten und so das Bild

²¹ Roland Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, Frankfurt a.M. 1984, S. 138.

²² Luhmann: *Liebe als Passion*, S. 23.

²³ Ebd., S. 69.

²⁴ Ebd.

²⁵ King: *Sex and the City – der Film*, 02:14:37-02:14:39.

einer seriellen Intimität vermitteln, welches das Phantasma romantischer, identitäts- und individualitätsstiftender Liebe nachhaltig erodieren.

Ob es sich dabei um einen unbewussten Einsatz dieses Bildes handelt, ist ungewiss, erscheint angesichts der Vielzahl an Brautpaaren während der vermeintlich intimen Trauungszeremonie jedoch unwahrscheinlich. Vielmehr liegt die Vermutung nahe, dass hier mit dem Ideal der Intimität bewusst ironisch gebrochen wird.

Betrachtet man die Struktur der gesamten Geschichte, lässt sich eine Rahmung durch Anfang und Ende festmachen. Die Handlung der Serie wird zwar nicht direkt durch ein gebrochenes Eheversprechen in Gang gesetzt, wohl aber durch die Nichteinhaltung eines Beziehungsversprechens. Sie beginnt mit der Erzählung über eine Frau, die in New York vermeintlich ihre große Liebe gefunden hat. Doch nachdem sich das Paar ein potientiell gemeinsames Haus angeschaut und über zukünftige Kinder gesprochen hat, zieht sich ihr Partner ohne weitere Erklärungen zurück. Hier setzen die Geschichten der vier Freundinnen ein, die nach etlichen gescheiterten Versuchen zum Ende der Serie auf ihr persönliches Happy End zusteuern, das jeweils in die Gefilde des Schicklichen und Normalen mündet. Miranda zieht mit Ehemann und Sohn nach Brooklyn, Charlotte ist gemeinsam mit ihrem Ehemann in Erwartung eines Adoptivkindes, Samantha lebt in wilder Ehe mit ihrem Lebensgefährten in Los Angeles und Carrie wird von Mr. Big aus den Armen eines anderen von Paris zurück nach New York geholt. Die gemeinsame Basis zwischen den beiden wird im Film zunächst durch die Suche nach einer gemeinsamen Wohnung aufgegriffen und gipfelt schließlich in der Bestätigung als Paar durch das Eheversprechen.

LITERATURVERZEICHNIS

Barthes, Roland: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, Frankfurt a.M. 1984.

Benthien, Claudia und Ortrud Gutjahr: „Interkulturalität und Gender-Spezifität von Tabus. Zur Einleitung“, in: dies. (Hrsg.): *Tabu – Interkulturalität und Gender*, München 2008, S. 7-16

Foucault, Michel: *Sexualität und Wahrheit I. Der Wille zum Wissen*, Frankfurt a.M. 1977.

King, Michael Patrick: *Sex and the City – der Film*, USA 2008.

Luhmann, Niklas: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt a.M. 1982.

Praschl, Peter: *Sex and the City*, Zürich 2013.

Verhandlungen von Tabus in der Populärkultur. Darstellungsweisen in der ARD-Vorabendserie *Verbotene Liebe*

Einleitung

Als ich mich erstmals mit der Thematik für diesen Beitrag beschäftigte, war noch nicht bekannt, was sich im Laufe der Fertigstellung herauskristallisierte: Nach 20 Jahren Sendezeit ist die ARD-Daily-Soap *Verbotene Liebe* im Juni 2015 abgesetzt worden. Die *FAZ* kommentierte daraufhin: „Der endliche Reiz des Tabus.“¹ Sollte es wirklich wahr sein, dass die verhandelten Tabus, die seit Beginn der Serie 1995 täglich thematisiert werden, bereits so weit enttabuisiert und in der Gesellschaft angekommen sind, als dass sie nicht mehr schockieren, unterhalten und nichts Neues mehr erzählen können? Als plausible Erklärung für das Scheitern der Soap erscheint die These, dass diese sich zu weit entfernt habe von ihrer Grundidee, dem Ursprungstabu, das ihren Anfang markierte und das zum Auslöser für die Namensgebung der Sendung wurde. Denn das für diese Namensgebung entscheidende Verbot bildete das inzestuöse Verhältnis zwischen den Zwillingen Jan Brandner und Julia von Anstetten. Während sich der Produzent der *Verbotenen Liebe*, Florian Strebin, auf der Homepage der *Ufa Drama Serial*, welche die Geschichten der Soap entwickelt, damit rühmt, dass die Serie seit Jahren als Vorreiter von Akzeptanz alternativer Lebensweisen „jegliche Tabus“² breche, ist von Inzest allerdings keine Rede mehr. Der ebenfalls dort verfügbare Wertekatalog hält stattdessen Themen wie Toleranz gegenüber Homosexualität, Familienzusammenhalt und Freundschaft hoch. Auch die Tatsache, dass das Inzestmotiv nur noch selten im Verlauf der Serie aufgegriffen wurde, verdeutlicht, dass dessen Aufhänger zum eigenen Problem geworden zu sein scheint. Es wirkt, als sei diese Thematik zu komplex, zu heikel, zu unrealistisch und eventuell sogar zu unüberwindbar für die Macher der Daily-Soap, als dass sie auf lange Sicht immer wieder neu aufgegriffen und in ihren unterschiedlichen Facetten hätte inszeniert werden können, und so die Serie möglicherweise vor dem Aus gerettet haben könnte. Dabei war es gerade die Geschichte der Zwillinge Jan und Julia, die nach ihrer Geburt getrennt wurden und sich verliebten, ohne zu wissen, dass sie Geschwister sind, welche die Zuschauer faszinierte und täglich vor die Fernsehbildschirme lockte.

Die Soap als neues, populäres Format hatte durch seinen fortlaufenden und zugleich leicht zugänglichen Charakter erstmals die Möglichkeit, solche in der Gesellschaft mit stereotypen Vorstellungen besetzte Tabus mit großer Reichweite zu entkräften, kritisch zu hinterfragen und dadurch eine Verschiebung der Norm herbeizuführen. Doch, wie die folgenden Darstellungen zeigen werden, ist genau das Gegenteil der Fall. Die Art und Weise, wie die Inzestthematik in der Serie *Verbotene Liebe* verhandelt und inszeniert wird, führt zu einem gegenläufigen Ergebnis, nämlich, dass bereits vorhandene vorherrschende Normen und

¹ O.A.: „Der endliche Reiz des Tabus“, in: *FAZ* vom 18.07.2014, unter: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/der-endliche-reiz-des-tabus-ard-stellt-verbotene-liebe-ein-13053068.html> (zuletzt aufgerufen am 04.09.2014).

² Florian Strebin: *Ufa Serial Drama*, verfügbar unter: <http://www.ufa-serialdrama.de/programmmarken/verbotene-liebe/> (zuletzt aufgerufen am 06.09.2014).

Moralvorstellungen bestätigt und gefestigt werden. Eine Analyse ausgewählter Szenen wird im Anschluss an die nun folgenden Erläuterungen von kultur- und literaturtheoretischen Erklärungsmodellen des Inzesttabus deutlich machen, dass sich zwar Potentiale einer Infragestellung dieses Tabus finden lassen, das tatsächliche Moment des Umbruchs dennoch ausbleibt und die Reproduktion der von der Zuschauermasse erwarteten Werte und Ideale letztendlich doch überwiegt.

Kultur- und literaturtheoretische Überlegungen zum Inzesttabu

Katharina Grabbe argumentiert in ihrer Studie *Geschwisterliebe: Verbotenes Begehren in literarischen Texten der Gegenwart*, dass das Inzestmotiv in der Populärkultur immer noch eine nicht zu vernachlässigende Rolle spiele. Als Beispiel nennt sie unter anderem³ die Daily Soap *Verbotene Liebe*:⁴ „Dass inzestuöse Anziehung zwischen Bruder und Schwester weiterhin als Topos für romantische Liebe funktioniert und auch – oder gerade – in ihrer klischeehaften Ausgestaltung nach wie vor sehr publikumswirksam ist, verdeutlicht die Vorabendserie *Verbotene Liebe*.“⁵ Der zentralen Bedeutung des Inzestabus spürt Grabbe von den Anfängen der Theoriebildung bis in die Popkultur des 21. Jahrhunderts nach: Bezugnehmend auf die theoretischen Modelle von Rousseau, Lévi-Strauss, Freud und Lacan erläutert sie, inwiefern das Inzestverbot als Ursprungsmoment für die Entstehung von Sprache, Kultur und Gesellschaft verstanden werden muss. Erst das Inzesttabu ermögliche einen Eintritt in die kulturelle und symbolische Ordnung und markiere gleichzeitig den Augenblick der Subjektwerdung im Prozess der Trennung der Mutter-Kind-Symbiose. Diese frühkindliche Verlusterfahrung löse zugleich die Sehnsucht nach der gerade verlorenen Einheit aus, nach der imaginären Vollkommenheit, wie sie laut Lacan während des Spiegelstadiums erlebt wird. Damit wird „das inzestuöse Verlangen ebenso zur grundlegenden Begehrensstruktur wie das Inzestverbot zum Grundgesetz und zur Voraussetzung der menschlichen Existenz wird.“⁶ Darüber hinaus geht Grabbe auf die darauf bezogene poststrukturalistische Kritik Derridas und Butlers ein. Beide kritisieren die Metaphysik dieser theoretischen Modelle. Butler etwa argumentiert, dass die Aufrechterhaltung des Inzestverbots nur performativ beschreibbar bleibt. Das bedeutet, dass nur die beständige zitierende Wiederholung des Verbots das Gesetz geltend macht. Und eben in dieser zitierenden Wiederholung sieht Butler das subversive Potential, denn ein Gesetz muss nicht immer auf die gleiche Weise zitiert werden. In ihrer Arbeit zeigt Grabbe, dass die kulturelle Rede über das Inzestverbot dazu dienen kann, vermeintlich unabänderliche Normen und Regeln zu hinterfragen, da deren Setzung nicht allgemein gültig und zeitlos ist.⁷ Es stellt sich im Anschluss daran nun die Frage, ob nicht gerade die wiederholte Zitation des Inzestverbots durch popkulturelle Formate wie *Verbotene Liebe* letztendlich zur Verschiebung bzw.

³ Als weiteres Beispiel der Verhandlung des Inzestmotivs in der Populärkultur nennt Grabbe den *Ärzte-Song Geschwisterliebe*, dessen Text 1987 von der Bundesprüfstelle als jugendgefährdend eingestuft wurde. Vgl. Katharina Grabbe: *Geschwisterliebe: Verbotenes Begehren in literarischen Texten der Gegenwart*. Bielefeld 2005.

⁴ In ihrer Arbeit geht Grabbe allerdings nicht weiter auf die Soap ein, sondern analysiert drei zeitgenössische Romane: *Der Klavierstimmer* von Pascal Mercier, *Partygirl* von Marlene Streeruwitz und *Middlesex* von Jeffrey Eugenides.

⁵ Grabbe: *Geschwisterliebe*, S. 13.

⁶ Ebd., S. 34.

⁷ Ebd., S. 131.

Dekonstruktion eines scheinbar nicht zu überwindenden Tabus beitragen kann, wie die selbstbenannte Intention des Produzenten Florian Strebin es vermuten ließ.

Anhand ausgewählter Szenen werde ich, wie in der Einleitung bereits erwähnt, im Folgenden zeigen, dass die eben skizzierten theoretischen Perspektiven Eingang in Inszenierungen des Tabus in der Soap Opera finden. Anders als es in den Romanen, die Grabbe analysiert hat, der Fall ist, kann hier allerdings nicht vom Gebrauch des subversiven Potentials gesprochen werden. Zwar enthält die Tatsache, dass *Verbotene Liebe* im Alltag verankerte Tabus illustriert und nicht verschleiert, zwar auf den ersten Blick aufklärendes Potential: „Die Art und Weise, wie sie sie inszeniert, [aber] wirkt gegenläufig.“⁸ Grund dafür sind die Bedingungen und Anforderungen, die an das Medium und das Genre Soap Opera an sich geknüpft sind. Die Handlung der Serie muss stets die Balance halten zwischen Unterhaltung, Vergnügen, Betroffenheitsgestus und Identifikationspotential, damit das Publikum nicht abschaltet. Dadurch darf sie bestimmte Grenzen nicht überschreiten.⁹ Dies hat zur Folge, dass der Zuschauer nur das sieht, womit er sich auch identifizieren kann, was ihn zufrieden stellt und seinen Vorstellungen von Moral und gesellschaftlicher Ordnung entspricht, was dazu führt, dass diese Normen eben keine Verschiebung erleben. Die Soap produziert und reproduziert durch ihre klischeehaften und durch ihre scheinbare Nähe zum realen Geschehen gleichzeitig allgemein gültig wirkenden Darstellungen kulturelle Standards, wodurch, um es in den von der Frankfurter Schule beeinflussten Worten zu sagen, eine „Diskrepanz zwischen Serienanspruch und einer kulturindustriell geformten Wirklichkeit“¹⁰ entsteht.

Reproduktionen und Infragestellungen des Inzesttabus in *Verbotene Liebe*

Der Inzest wurde in den 20 Jahren Sendezeit wiederholt thematisiert. Die Serie nahm einstmals ihren Ausgang von der romantischen Liebe zwischen den Zwillingen Jan und Julia. Sieben Jahre später entstand schließlich die Intrige um die vermeintlichen Geschwister Henning von Anstetten und Marie Beyenbach. Und noch einmal zehn Jahre später, 2011, wurde die Geschichte von Jan und Julia nach langer Pause weitererzählt. Nach einer langen Unentschlossenheit hatte Jan sich 1997 endgültig gegen eine Zukunft mit seiner Schwester entschieden, doch, wie es die Produzenten der Serie wollten, begegnen sich die beiden 14 Jahre später auf Mallorca und ihre Liebe entfacht erneut. 2011 wird das Inzesttabu parallel noch in einem weiteren Handlungsstrang aufgegriffen, wo es erstmals nicht um Geschwister geht, sondern in *Homo Faber*-Manier um das Vater-Tochter-Verhältnis zwischen Kim Wolf und Ansgar von Lahnstein. Eines haben alle diese Geschichten gemeinsam. Die Charaktere wissen zum Zeitpunkt ihres Aufeinandertreffens nichts von ihrer Verwandtschaft. Die Spannung und das Hauptaugenmerk der Dramaturgie liegen in allen Fällen auf der Entschlüsselung dieses Geheimnisses, worüber der Zuschauer immer bereits vor den Charakteren Bescheid weiß. Insofern greift die Dramaturgie der Serie bei der Inszenierung des Inzests immer wieder auf die analytische Struktur des Ödipus-Dramas zurück, die den

⁸ Peter Moritz: „Dramaturgie des modernen Serienprodukts“, in: Claudia Rademacher und Gerhard Schweppenhäuser (Hrsg.): *Postmoderne Kultur? Soziologische und Philosophische Perspektiven*, Opladen 1997, S. 170-180, hier: S. 178.

⁹ Vgl. ebd., S. 176.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 171.

Fokus ebenfalls auf die Entschlüsselung des inzestuösen Begehrens legt. Dies trägt einerseits sicherlich zur Unterhaltungssteigerung und Spannung bei, andererseits potenziert die proklamierte Schuldlosigkeit und Unwissenheit der Protagonisten die Tragik des Geschehens. Kommt es nach vielen Wochen endlich zur Auflösung, ist nicht mehr das Inzestmotiv als solches im Vordergrund, sondern die Aufdeckung eines Skandals in welcher Form auch immer.

Stereotype, überdramatisierte Inszenierungen der Inzestthematik

Die beiden Szenen, die im Folgenden näher betrachtet werden, belegen im direkten Vergleich, dass die Aufdeckung des Skandals um den Inzest immer auf dieselbe Art und Weise inszeniert wird, auch wenn, wie in diesem Fall, 16 Jahre Serienproduktion dazwischen liegen. In der ersten Szene, welche 1995 in den Anfängen der Sendung entstand, erfährt Julia, dass Jan, den sie zufällig am Flughafen kennen gelernt und in den sie sich direkt verliebt hat, ihr Zwilling Bruder ist. Julia befindet sich aufgrund einer Leukämie-Erkrankung im Krankenhaus und benötigt dringend einen Knochenmarkspender. Erst diese Situation setzt ihre Mutter Clarissa von Anstetten so sehr unter Druck, dass die Wahrheit, die sie 20 Jahre lang der ganzen Familie verschwiegen hatte, ans Licht kommt. Zusammen mit ihrem Mann Christoph von Anstetten, von dem Julia stets glaubte, dass er ihr Vater sei, und Jan steht sie an Julias Krankenbett und beichtet ihr die ganze Geschichte über die Trennung von ihrem Bruder nach der Geburt.¹¹ Eine ähnliche Szenerie spielte sich 2011 wiederholt ab und eignet sich damit ungemein für einen direkten Vergleich und eine Untersuchung möglicher Entwicklungen. Jan und Julia haben mittlerweile ihr Leben ohne einander weitergeführt und eigene Familien mit anderen Partnern, denen sie nie von der Existenz ihres Zwilling und den vergangenen Ereignissen berichteten, gegründet. Julia lebt mit ihrem Mann Ricardo Mendes und ihrem Sohn Timo auf Mallorca, als Jan als Pastor zusammen mit seiner Tochter Leonie Richter ebenfalls auf die Insel kommt. Wie schon die beiden Geschwister verlieben sich ihre Kinder Timo und Leonie ebenfalls ineinander, ohne von ihrer Verwandtschaft zu wissen. Als Clarissa und Jan zu Besuch auf der Finca von Julia und ihrem Mann sind und sich die beiden erstmals als Paar vor der ganzen Familie präsentieren wollen, wird Jan und Julia bewusst, dass sie keine andere Wahl haben, als allen von ihrer Verbindung zu erzählen und Timo und Leonie damit zu erklären, dass sie Cousin und Cousine sind.¹² In beiden Szenen wird die Sensation der Aufdeckung der inzestuösen Beziehungen dramaturgisch umgesetzt durch eine spannungssteigernde Kameraführung, durch den gezielten Einsatz von dramatisierender Musik und durch eine Ausdehnung der Dialoge. Dabei gerät das eigentliche Motiv, nämlich das Inzesttabu, in den Hintergrund und nimmt damit eine beliebig austauschbare Funktion ein. Diese Art der Inszenierung hat zur Folge, dass der Zuschauer das Inzesttabu eben nicht kritisch hinterfragt, sondern durch die dramatische Auflösung das vorherrschende Bild der völligen Unvorstellbarkeit eines Vollzugs des Inzests lediglich bestätigt wird. Hinzu kommt, dass die Inszenierung der Dramatik an sich im Vordergrund steht und weder die Problematiken noch die möglichen Folgen eines Bruchs des Inzesttabus konkret thematisiert werden. Besonders deutlich wird dies im Falle von Leonie und Timo, bei denen im Fortlauf der Serie zwar vorerst stetig angesprochen wird, dass sie aufgrund ihrer Verwandtschaft nicht

¹¹ Vgl. Rainer Wemcken: *Verbotene Liebe*, D 1995, Episode 67, 00:03:02-00:03:53.

¹² Vgl. Rainer Wemcken: *Verbotene Liebe*, D 2011, Episode 3951, 00:42:01-00:43:13.

zusammen sein können, dabei zum Beispiel aber nie auf die Besonderheiten einer amourösen Beziehung zwischen Cousin und Cousine, die rein rechtlich gesehen weitaus unproblematischer ist als die zwischen Geschwistern, eingegangen wird. Letztendlich, nachdem einige Zeit vergangen ist, werden sie doch ein Paar und die ursprünglichen Schwierigkeiten durch ihre Familienkonstellationen spielen keinerlei Rolle mehr und werden nicht weiter thematisiert.

Ansätze einer kritischen Hinterfragung des Inzesttabus

Doch wie ich bereits erwähnt habe, lassen sich in den Szenen, die das Inzestverbot thematisieren, durchaus Andeutungen einer Infragestellung des Inzesttabus sowie Bezüge zu den kulturtheoretischen Erklärungen dieses Tabus wiederfinden. In einer weiteren Szene aus den Anfängen der Serie sehen wir Julia einige Monate, nachdem sie erfahren hat, dass Jan ihr Bruder ist, kurz vor ihrer Hochzeit mit ihrem neuen Partner Tim Sander. Die Geschwister hatten sich darauf geeinigt, dass ihre Liebe keine Zukunft hat, doch Jan kann dies nicht akzeptieren. Während der Vorbereitungen für die bevorstehende Trauung sucht Jan das Zwiesgespräch mit Julia in einem der Schlafzimmer des Schlosses, auf dem die Feier stattfinden soll. Er bittet Julia, ihre Entscheidung noch einmal zu überdenken und sieht in einer spontanen Flucht die Möglichkeit einer gemeinsamen Zukunft. Doch Julia wehrt sich gegen seine Vorschläge und betont das Verbot und die Hoffnungslosigkeit ihrer Beziehung. Gerade als das Gespräch seinen emotionalen Höhepunkt erreicht hat, werden die beiden durch ein Klopfen an der Zimmertür unterbrochen.

Auch wenn er nicht im Mittelpunkt der Szene steht, so spielt doch der Spiegel, der sich in der Mitte des Schlafzimmers befindet, und vor dem sich die beiden während ihres gesamten Gesprächs aufhalten, eine bedeutsame Rolle, durch die sich leicht Bezüge zu kulturtheoretischen Konzepten herstellen lassen. Einen kurzen Augenblick nämlich sieht Jan in diesen Spiegel und sieht sich und Julia zusammen, was sein Begehren nach seiner Zwillingschwester verstärkt. Sie erscheint ihm im Spiegel als der andere Teil seines eigenen Selbst und in ihr sieht er die Möglichkeit des Erreichens der Ganzheit, der imaginären Vollkommenheit – mit Lacan gesprochen – sein Ideal-Ich.¹³ Doch die Szene endet damit, dass Jan aus dem gemeinsamen Spiegelbild heraustritt. Durch Julias Zurückweisung muss er akzeptieren, dass die Sehnsucht nach der Einheit vergebens ist und sein Ideal-Ich unerreichbar bleibt. Des Weiteren wird in dieser Szene erstmals das Inzestverbot in Frage gestellt, wenn Jan feststellt: „Wieso nicht? Weil es die Welt so von uns erwartet? Wir hätten doch damit niemandem wehgetan?“¹⁴ Jan betont an dieser Stelle, dass das Inzesttabu mehr an gesellschaftlich unhinterfragte Normen und Gesetze gebunden ist, als dass dessen Bruch und damit ihre gemeinsame Liebe negative Konsequenzen nach sich ziehen würde. Doch Julia stellt sogleich die symbolische Ordnung wieder her, indem sie seine Vorschläge gänzlich von sich weist und auf seine Argumente nicht weiter eingeht. Erst eine (kontroverse) Diskussion dieser Aspekte würde zu einer echten kritischen Aussage führen, doch so weit kann die Soap aufgrund ihres popkulturellen Charakters nicht gehen. Sie muss die vorherrschenden Erwartungen eines Mainstream-Publikums erfüllen, um eben dieses nicht abzuschrecken und

¹³ Vgl. Jacques Lacan: „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint“, in: ders.: *Schriften I*. Quadriga, Weinheim und Berlin 1986, S. 61-70, hier: S. 64.

¹⁴ Rainer Wemcken: *Verbotene Liebe*, D 1996, Episode 411, 00:14:45-00:15:28.

durch solche Botschaften eventuell sogar zu verlieren. Deshalb darf Julia auf Jans Forderungen nicht eingehen, sondern eilt zugleich aus dem Raum, um Tim ihr Jawort zu geben. Hinzu kommt, dass ein solches Wissen über kulturtheoretische Konzepte, wie dem von Lacans Spiegelstadium, von der Allgemeinheit eines Soap-Publikums nicht vorausgesetzt werden, aber nur so ein intendierter Aufbruch des Tabus, wie im Vorangegangenen argumentiert, richtig verstanden und eingeordnet werden kann.

Das Inzesttabu als Vermarktungsskandal

Was hier und auch in den weiteren Szenen deutlich wird, ist, dass das Format der Seifenoper verkürzte und vereinfachte Deutungsmuster evoziert. An keiner Stelle werden die Problematiken, die mit dem Inzest in Verbindung stehen, wirklich angesprochen. Es wird lediglich darauf hingedeutet, dass es sich um ein heikles Thema handelt, und die dazugehörigen Kontexte, nämlich, was die genauen Hintergründe und Ursprünge des Inzesttabus sind, welche gesellschaftlichen Konsequenzen ein Bruch dieses Tabus mit sich ziehen könnte oder bis zu welchen Ausmaßen inzestuöse Anziehungen eine gewisse Daseinsberechtigung haben könnten, bleiben unausgesprochen. Deutlich wird dies zum Beispiel auch anhand der Szenen um die Modelinie des ehemaligen Mode-Labels von Clarissa von Anstetten, also der Mutter von Jan und Julia. Der Plot um das aufstrebende Modelabel entfaltete sich 2011 parallel zum erneuten Aufeinandertreffen von Jan und Julia auf Mallorca. Clarissas Erzrivalin Tanja von Lahnstein glaubt, dass diese bei einem Flugzeugabsturz ums Leben kam und führte ihr Label unter dem Namen LCL (Ligne Clarisse Lahnstein) weiter. Während eines Geschäftsmeetings auf Schloss Königsbrunn, dem Wohnsitz der Familie Lahnstein, deren Mitglieder gleichzeitig in die unterschiedlichen Firmenbereiche der Lahnstein-Holding involviert sind, plaudert die junge Kim Wolf, die noch nicht lange Teil der Familie und Geschäfte der Lahnsteins ist, euphorisch und ungeplant Tanjas neue Marketing-Strategie aus. Ihr Plan ist es, die Werbekampagne der neuen Modelinie, in Anspielung auf die Familiengeschichte von Clarissa von Anstetten, des Aufsehens und der Vermarktung wegen, *Mother of Incest* zu nennen. Dies stößt auf unterschiedliche Reaktionen unter den Familienmitgliedern, hauptsächlich allerdings auf Entsetzen. So äußert sich Tristan von Lahnstein mit den Worten: „Was kommt als nächstes, Leichenschändung?“¹⁵ Damit wird hier der direkte Vergleich zu einem weiteren, offensichtlich in seiner Schwere noch fataleren Tabu gezogen. In dieser Szene wird das Inzesttabu in keiner Weise kritisch reflektiert, es werden lediglich stigmatisierte Moralvorstellungen bestätigt und das Ungeheuerliche, das Abartige des Inzests betont, durch dessen Verwendung für die Kampagne der „Name Lahnstein in den Dreck“¹⁶ gezogen werde. Für Tanja zählt an dieser Stelle lediglich der Aspekt des Skandals als Werbefaktor, um finanziellen Profit zu erreichen: „Mode verkauft man mit Aufmerksamkeit. Wir müssen auffallen und provozieren [...]. Und am Ende verdienen wir alle daran.“¹⁷ Diese Darstellung führt dazu, dass die ursprüngliche Frage, ob man das starre Gesetz des Inzesttabus hinterfragen sollte, verwandelt wird in die Frage, ob es moralisch vertretbar ist, ein kulturelles Tabu aus ökonomischen Gründen zu vermarkten, um von seiner Skandalwirkung zu profitieren. Durch so eine

¹⁵ Rainer Wemcken: *Verbotene Liebe*, D 2011, Episode 3988, 00:29:13-00:29:39.

¹⁶ Ebd., 00:31:03-00:31:40.

¹⁷ Ebd., 00:31:03-00:31:40.

Herangehensweise spricht die Serie ein konsumorientiertes, kulturindustriell geprägtes Publikum an und reflektiert dabei die eigenen genrespezifischen Grundbedingungen. Hier wird somit deutlich, welche ideologische Macht hinter den leichten, unterhaltsamen Bildern der Daily Soap steckt. Die Antwort auf die Frage der Vertretbarkeit einer Vermarktung des Inzesttabus lautet bei *Verbotene Liebe* im Fortlauf: Ja, kein Problem. Obwohl erst gegen den Namen der Modelinie abgestimmt wird, erscheint sie später doch noch als *Mother of Incest* und wird zum vollen Erfolg. Die vorerst noch diskutierten Problematiken der Grenzüberschreitung durch den Einsatz des Inzestmotivs als Werbezweck spielen plötzlich keine Rolle mehr, sondern werden aus dramaturgischen Gründen ignoriert. An dieser Stelle ließe sich natürlich auch ein anderer Schluss ziehen. Nämlich, dass ein letztendliches Durchsetzen des Kampagnen-Namens darauf hinweist, dass die gesellschaftliche Ablehnung des Inzests längst brüchig geworden ist und der Reiz des Tabuisierten schließlich doch überwiegt. Dieses Argument wirkt allerdings gerade deshalb nicht sonderlich stark, da der Name der Modelinie und sein Bezug zur Inzestthematik im Fortlauf der Serie keinerlei Erwähnung mehr finden, sondern gekonnt ausgeblendet werden, eine solche Schlussfolgerung also nur einem sehr aufmerksamen, kritischen Zuschauer zuteil wird.

Das Inzesttabu in Verbindung mit kulturellen Stereotypen

Eine weitere und letzte Szene, die zeigt, inwiefern Soap Operas das Inzesttabu bestätigen sowie reproduzieren und dieses dabei zusätzlich noch an weitere kulturell stereotype Weltanschauungen koppeln, erzählt die Geschichte von Leonie und Timo. Die Tochter von Jan und der Sohn von Julia verlieben sich ebenfalls ineinander, ohne zu wissen, dass sie Cousin und Cousine sind und erfahren damit das gleiche Schicksal wie ihre Eltern. Hier spricht die Serie eine Grauzone des Inzests an, denn in Deutschland ist die Heirat von Cousine und Cousin gesetzlich erlaubt. Trotzdem bleibt diese Verbindung, wie auch die folgende Szenenanalyse zeigen wird, im Bereich des Tabuisierten. An dieser Stelle wird also auch sichtbar, dass signifikante Unterschiede in den Bedeutungen von Gesetz und Tabu vorherrschen. Etwas, was zwar auf der juristischen Ebene erlaubt ist, kann sich nach wie vor im Bereich des gesellschaftlichen Tabus bewegen. Tabus gehen damit über die Grenzen des gesetzlich Verbotenen hinaus, wobei man andersrum die Vermutung aufstellen kann, dass nahezu alles, was gesetzlich verboten ist, gleichzeitig ein gesellschaftliches Tabu darstellt. Kräftigen lässt sich diese letztere Behauptung mit Bezug auf Freuds Erläuterungen in seinem Werk *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*, in dem er die These Wilhelm Wundts übernimmt, dass Tabus die ältesten ungeschriebenen Gesetzeskodexe der Menschheit sind und die Wurzel unserer Sittengebote und Gesetze bilden.¹⁸

Die erwähnte Szene zeigt ein Gespräch zwischen Timo und Leonie auf Mallorca. Nachdem sie erfahren haben, dass sie Cousin und Cousine sind, beenden sie sofort ihre Beziehung und versuchen, sich voneinander zu distanzieren. Leonie beginnt daraufhin eine Liaison mit Emilio Sanchez, einem venezolanischen Freund von Timo. Dieser trennt sich allerdings nach kurzer Zeit direkt wieder, weil er vermutet, dass Leonie noch Gefühle für Timo hegt. Als Leonie Timo davon berichtet, reagiert dieser mit vermeintlichem Unverständnis: „Ach

¹⁸ Vgl. Sigmund Freud: *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*, London 1940, S. 13.

Quatsch, wir sind doch verwandt, der war bestimmt nur eifersüchtig. [...] Das zwischen uns ist doch vorbei, das wusste er doch.“¹⁹ An dieser Stelle wird durch seine angespannte und peinlich berührt wirkende Ausdrucksweise und Mimik deutlich, dass sich Timo der über verwandtschaftliche Bande hinausreichenden emotionalen Verbindung zwischen ihm und seiner Cousine sehr wohl bewusst ist, diese aber aufgrund des gesellschaftlichen Tabus unterdrückt. Im nächsten Bild liest Leonie zufällig eine E-Mail von Emilio an Timo, in der dieser ihn auffordert, seine Hemmungen gegenüber den Gefühlen zu seiner Cousine zu überwinden und zu eben dieser zu stehen, da bei der Cousine „jeder eine Ausnahme machen“²⁰ würde. Woraufhin Timo mit folgender Aussage reagiert: „Das sieht man vielleicht in Caracas so. Aber man weiß auch, was dabei herauskommt.“²¹

Timo sieht Emilios lockeren Umgang mit dieser Thematik darin begründet, dass er venezolanischen Ursprungs ist. Er bringt damit zum Ausdruck, dass scheinbar in Caracas andere moralische und kulturelle Wertvorstellungen vorherrschen als in Europa. Er schreibt dieser anderen Kultur eine gewisse Unterentwicklung in Bezug auf die in Europa fest verankerten Tabus zu. Emilio wird als der ‚wilde‘ Lateinamerikaner aus ärmlichen Verhältnissen dargestellt, der es mit manchen moralischen Grundsätzen nicht so genau nimmt, beziehungsweise in dessen Kultur bestimmte Entwicklungsstufen im Vergleich zur westlichen Kultur noch nicht erreicht sind. Interessant ist es auch an dieser Stelle, eine Verbindung zu Freuds Thesen in *Totem und Tabu* herzustellen. Dieser betont, dass „das Denken der Primitiven noch im höchsten Maße sexualisiert“²² ist. Unterstellt man also Timo, dass er die Kultur seines Freundes Emilio als unterentwickelt ansieht, so könnte man hier den Schluss ziehen, dass eine solche Sexualisierung auf dieser Entwicklungsstufe über den moralischen Werten bezüglich des Inzesttabus steht.

Im Verlauf der Serie wird immer wieder betont, dass Emilio durch seine Herkunft ein schweres Schicksal getroffen hat und dass da, wo er herkommt, die Kriminalität das Leben der Bevölkerung bestimmt. Das Spannungsfeld der Perspektiven auf inzestuöse Verbindungen wird hier genährt durch die Reproduktion kultureller Hegemonien und Stereotype: Für den Südamerikaner verheißt das Leben in Europa sozialen Aufstieg. Im Verlauf der Serie wird er sogar Geschäftsführer seines eigenen Gastro-Kleinunternehmens vor dem Gebäude des besagten Mode-Labels und er verkauft dort – wie sollte es anders sein – Burritos.

Die Szene hat also nochmals belegt, dass in *Verbotene Liebe* das Inzesttabu in einer klischeehaften Art und Weise präsentiert wird und größtenteils unhinterfragt bleibt. Es wird sogar in Verbindung mit anderen kulturellen Hegemonien gebracht und so nachhaltig als ‚das Andere‘ der Gesellschaft stigmatisiert.

Fazit

Alles in allem lässt sich zusammenfassen, dass trotz einzelner Ansätze einer kritischen Hinterfragung des Inzesttabus die Analyse der ausgewählten Szenen deutlich machen konnte, dass die Art und Weise, wie in der Serie die Inzestthematik verhandelt wird, zu einer

¹⁹ Rainer Wemcken: *Verbotene Liebe*, D 2011, Episode 3987, 00:04:45-00:05:17.

²⁰ Ebd., 00:07:56-00:08:32.

²¹ Ebd., 00:07:56-00:08:32.

²² Freud: *Totem und Tabu*, S. 54.

Stabilisierung der in der Gesellschaft bereits verankerten Norm in Bezug auf dieses Tabu führt.

Interessant wäre an dieser Stelle noch, einen genaueren Blick auf etwaige Weiterentwicklungen im Verlauf der 20-jährigen Sendezeit zu werfen in Bezug darauf, ob sich in den jüngeren Verhandlungen des Inzests vermehrte Ansätze zur Verschiebung der genannten Norm finden lassen. Im Hinblick auf die Zwillinge Jan und Julia lässt sich feststellen, dass, während sie erst, also in den Folgen zu Beginn der Serie, ihr gemeinsames Glück nicht finden dürfen, sie 2011 letztendlich *für immer* zusammen bleiben und auf Lanzarote, wo sie keiner kennt, glücklich werden. Was dabei aber allerdings auch direkt deutlich wird ist, dass sie ihre Liebe nur an einem Ort außerhalb der restlichen *Verbotene Liebe*-Gesellschaft ausleben dürfen. Das inzestuöse Paar erlebt sein Happy End unter der Voraussetzung seines Ausschlusses aus der Narration, eine Perspektivierung der Zukunft eines libidinös verbundenen Geschwisterpaares kommt nicht in Betracht, so dass auch hier der Inzest im Grunde dethematisiert wird. Die Insel Lanzarote dient als Heterotopie zur Ausgrenzung des Anormalen. Auch Leonie und Timo werden im Verlauf der Serie wieder ein Paar. Zuerst leben sie zusammen in Düsseldorf, doch nach einigen Komplikationen, die zwar nicht im unmittelbaren Zusammenhang mit ihrer Verwandtschaft stehen, verlassen sie dennoch ebenfalls die Stadt, um an einem anderen Ort glücklich sein zu können. Es handelt sich bei näherer Betrachtung also nur scheinbar um wirkliche Weiterentwicklungen in Bezug auf die Akzeptanz von inzestuösen Beziehungen und einer etwaigen Verschiebung der Norm.

In ihrer Studie über deutsche Daily Soaps vergleicht Nikola Weiß 2004 die Anfänge von *Verbotene Liebe* mit den Anfängen seines australischen Vorbilds *Sons and Daughters* und stellt dabei bereits fest, dass eine erhöhte moralische Akzeptanz in Bezug auf das Inzestmotiv vom deutschen Publikum der 90er Jahre im Vergleich zum australischen Publikum der beginnenden 80er Jahre vorhanden war.²³ Dennoch bleibt die Verhandlung des Inzestmotivs in der Serie bis zum aktuellen Zeitpunkt eine sensible Angelegenheit, da es auch im Vergleich zu anderen Themen der Soap nur sehr selten aufgegriffen wird. Es kann hier also auch nicht von einer Auflösung oder Verschiebung der Norm durch eine vielfach wiederholte Zitation des Tabus gesprochen werden. Interessant und gesondert zu betrachten ist die eigentümliche Hierarchisierung inzestuöser Konstellationen, die durch die Serie installiert wird. Während nämlich der Geschwisterinzest in einem heterotopen Rahmen duraus lebbar erscheint, in jedem Fall der sexuelle Vollzug aber darstellbar ist, ist der Inzest zwischen Vater und Tochter, wie er sich in der amourösen Verwicklung um Ansgar von Lahnstein und seine Tochter Kim andeutet, scheinbar nicht im Bild zu bannen. Er wird sogar vor dem Vollzug von der rechtzeitig eintreffenden Mutter, die das Geheimnis um die Vaterschaft aufklärt, verhindert.

LITERATURVERZEICHNIS

Grabbe, Katharina: *Geschwisterliebe: Verbotenes Begehren in literarischen Texten der Gegenwart*, Bielefeld 2005.

²³ Nikola Weiß: *Daily Soaps: Das Geheimnis deutscher Seifenoper*, Düsseldorf 2004, S. 43-44.

Freud, Sigmund: *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*, London 1940.

Lacan, Jacques: „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint“, in: ders.: *Schriften I*, Weinheim und Berlin 1986, S. 61-70.

Moritz, Peter: „Dramaturgie des modernen Serienprodukts“, in: Claudia Rademacher und Gerhard Schweppenhäuser (Hrsg.): *Postmoderne Kultur? Soziologische und Philosophische Perspektiven*, Opladen 1997, S. 170-180.

o.A.: „Der endliche Reiz des Tabus“, in: *FAZ* vom 18.07.2014, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/der-endliche-reiz-des-tabus-ard-stellt-verbotene-liebe-ein-13053068.html>.

Strebin, Florian: „Verbotene Liebe“, in: *Ufa Serial Drama*, <http://www.ufa-serialdrama.de/programmmarken/verbotene-liebe/>.

Weiß, Nikola: *Daily Soaps: Das Geheimnis deutscher Seifenopern*, Düsseldorf 2004.

Wemcken, Rainer: *Verbotene Liebe*, D 1995-2014.

- *Verbotene Liebe*, Episode 67, 1995, ARD. Ausstrahlung am 05. April 1995, verfügbar unter: http://www.youtube.com/watch?v=N7hL-x_pWIM.
- *Verbotene Liebe*, Episode 411, 1996, ARD. Ausstrahlung am 01. Oktober 1996, verfügbar unter: <http://www.youtube.com/watch?v=zyAFk6Jetyg>.
- *Verbotene Liebe*, Episode 3951, 2011, ARD. Ausstrahlung am 28. Oktober 2011, verfügbar unter: <http://www.youtube.com/watch?v=zyAFk6Jetyg>.
- *Verbotene Liebe*, Episode 3987, 2011, ARD. Ausstrahlung am 21. Dezember 2011, verfügbar unter: <http://www.youtube.com/watch?v=3sAeXO2rPQM>.
- *Verbotene Liebe*, Episode 3988, 2011, ARD. Ausstrahlung am 22. Dezember 2011, verfügbar unter: <http://www.youtube.com/watch?v=7-hCtpnp1EQ>.

„C’est comme blasphémer: ça veut dire qu’on y croit encore. “

Inzest und 68er-Diskussionen in Louis Malles *Le souffle au cœur* (1971)

Post-Scriptum, Herzflimmern und 68er Diskussionen

„Récemment, j’ai revu ce Post-Scriptum fatal: il n’a pas vieilli. Je ne suis pas sûr que, rediffusée en 2003, il ne déclenche pas les mêmes polémiques.“¹ Mit diesen Worten kommentiert Michel Polac im Jahr 2003 in einem Interview mit der französischen Wochenzeitschrift *L’Express* die Sendung vom 20. April 1971 seines im französischen Fernsehen ausgestrahlten „café littéraire télévisé“² *Post-Scriptum*, die schließlich nur zwei Wochen später zur Einstellung des literarischen Cafés führen sollte. Neben Louis Malle waren als geladene Gäste Guy Rosolato,³ Pierre-Paul Grassé⁴ und Alberto Moravia anwesend, deren gemeinsame Diskussion mit Michel Polac sehr frei um das Thema des Inzestverbots kreiste. Dieses sei nicht als anthropologische Universalie zu erachten, so der Grundtenor der Sendung, sondern eine kulturelle Setzung und fungiere als Gradmesser gesellschaftlicher Entwicklung. Moravia betonte beispielsweise: „Je pense que la question n’est pas tellement de favoriser l’inceste, c’est: on évite les possibilités de l’inceste, de former une société dans laquelle l’inceste ne se présente plus ni comme tabou, ni comme possibilité. [...] Ce que je dis, c’est que la réforme de la société au point de vue familiale [sic] pourrait amener une situation différente.“⁵ Malle hielt sich während der gesamten Diskussion eher zurück, doch ist nicht umsonst auch er von Polac eingeladen worden: Wenige Wochen zuvor hatte sein neuester Film *Le Souffle au cœur* (1971, dt. *Herzflimmern*) Premiere in den französischen Kinos gefeiert. Zeitgleich dazu erschien bei Gallimard das von Malle in der betreffenden Sendung von *Post-Scriptum* präsentierte Drehbuch. Thema des Films ist die sexuelle Initiation des 14-jährigen Laurent Chevalier – jedoch mit der Besonderheit, dass diese in der Nacht des 14. Juli, dem französischen Nationalfeiertag, mit seiner Mutter geschieht. Das Inzestverbot, verstanden als gesellschaftliche Setzung, wird im Film auf seine Gültigkeit hin befragt, denn, so Malle in einem Interview mit dem französischen Radiosender *France Inter* im Mai des gleichen Jahres, bei dem im Film gezeigten Inzest zwischen Mutter und Sohn handle es sich nicht um ein singuläres und außergewöhnliches Geschehen, sondern um eine Erfahrung, die, zumindest in der Vorstellung, jeder Mensch während der Adoleszenz durchlebe.⁶ Das in der

¹ Michel Polac und Emmanuel Lemieux: „Michel Polac, le doyen“, in: *L’Express* (21.8.2012), www.lexpress.fr/culture/livre/michel-polac-le-doyen_807899.html (zuletzt aufgerufen am 16.12.2014). („Vor kurzem habe ich mir die Sendung von *Post-Scriptum*, die uns zum Verhängnis geworden ist, erneut angesehen: Sie ist noch immer brisant. Ich bin mir nicht sicher, ob sie nicht die gleiche Polemik entfachen würde, würde sie im Jahr 2003 noch einmal ausgestrahlt werden.“)

² Ebd. („im Fernsehen ausgestrahltes literarisches Café“).

³ Guy Rosolato (1924-2012) war ein französischer Psychoanalytiker. Zunächst war er Schüler Lacans, distanzierte sich später jedoch von ihm.

⁴ Pierre-Paul Grassé (1895-1985) war ein französischer Zoologe.

⁵ *Post-Scriptum du 20 avril 1971 (Post-Scriptum)*, O.R.T.F. 2 (20.04.1971). („Ich glaube, dass es sich nicht primär um die Frage handelt, den Inzest zu begünstigen, sondern die eigentliche Problematik besteht darin, eine Gesellschaftsform zu bilden, in der der Inzest nicht mehr zur Diskussion steht – weder als Verbot, noch als Möglichkeit. [...] Was ich sagen will ist, dass eine Gesellschaftsreform hinsichtlich der Familienstruktur zu einer anderen Situation führen könnte.“)

⁶ Vgl. *Cinéma (Le pour et le contre)*, France Inter (02.05.1971).

Psychoanalyse tendenziell als pathologisch und krisenhaft dargestellte Geschehen⁷ versteht Malle als eine normale Passage auf dem Weg zur sexuellen Mündigkeit: „Le complexe d’Œdipe allegé devient une chose beaucoup plus naturel. [...] J’ai raconté l’histoire d’Œdipe: le premier amour de ce garçon, c’est sa mère.“⁸

Gebunden an die Inzestproblematik versucht Malle zugleich, mit seinem Film ein Familienmodell aufzuzeigen, das sich aus dem konjugalen Schema der bürgerlichen Gesellschaft löst und auch jenseits der eng an dieses gebundenen väterlichen Autorität zu funktionieren vermag:

Let’s say the kind of family found in Freud’s background: a very strong father image, which you see so much of throughout all of his writings... [...] I think in fact, it’s really obsolete today, it doesn’t happen like this anymore today. [...] only this precise type, the bourgeoisie conception of the family with the father being at the same God and the chairman of the board. It’s related to a certain type of society such as in bourgeoisie society in the nineteenth century... [...] I think today fathers are not fathers anymore. They’re usually very weak.⁹

Das bürgerliche Familienmodell aber kann als *pars pro toto* als Verweis auf paternalistische Gesellschaftsstrukturen erachtet werden, ist es doch selbst zu verstehen als Resultat der ‚Faltung‘ makrosozialer Strukturen in den familialen Binnenraum.¹⁰ Dabei findet sich theologische und politische Autorität schon immer verkörpert im Bild des Vaters, das freilich in seiner im Zeitalter der Aufklärung erfolgenden Setzung in den Binnenraum der bürgerlichen Familie neue Komplexität erlangt.¹¹

Während der in gesellschaftlicher Hinsicht revolutionären Ereignisse des Mai ’68 wird mit lauter Stimme der Tod des *pater familias* verkündet.¹² Symptomatisch verweist dies aber letztlich nur auf die zunehmende Polemik und heftige Kritik, denen paternalistische Strukturen in dieser Zeit ausgesetzt sind.¹³ Wie im Folgenden näher zu zeigen sein wird, schreibt sich *Le souffle au cœur* – wie letztlich auch die *Post-Scriptum* zum Verhängnis

⁷ Eine genauere Erläuterung dieses Punktes erfolgt an späterer Stelle.

⁸ Vgl. *Cinéma*. („Der entdramatisierte Ödipuskomplex ist sehr viel natürlicher. [...] Ich habe die Geschichte von Ödipus erzählt: Die erste Liebe dieses Jungen ist seine Mutter.“)

⁹ Nicholas Pasquariello: „Louis Malle: Murmuring from the heart“, in: o.T. (07/1972), Billard 27 – B5.

¹⁰ Vgl. Friedrich A. Kittler: „Über die Sozialisation Wilhelm Meisters“, in: ders. und Gerhard Kaiser (Hrsg.): *Dichtung als Sozialisationsspiel*, Göttingen 1978, S. 21.

¹¹ Vgl. Judith Frömmer: *Vaterfiktionen: Empfindsamkeit und Patriarchat in der Literatur der Aufklärung*, München 2008, S. 23. Bei dem heutigen auf die Eltern-Kind-Beziehung zentrierten Familienmodell handelt es sich letztlich um das bürgerliche Familienmodell, das in Folge einer zunehmenden Emotionalisierung und Intimisierung der Familienbeziehungen im Verlauf des 18. Jahrhunderts entsteht und das Familienmodell der auch die Bediensteten umfassenden Hausgemeinschaft ablöst (vgl. Michael Mitterauer: „Die Familie als historische Sozialform“, in: ders. und Reinhard Sieder (Hrsg.): *Vom Patriarchat zur Partnerschaft. Zum Strukturwandel der Familie*, München 1980, S. 13-38). Innerhalb der Kernfamilie erhält die väterliche Instanz neue Komplexität aufgrund der vielfältigen Aufgaben – „als biologischer Erzeuger und kultureller Erzieher, als natur- und zivilrechtliche Instanz, als Familienoberhaupt im privaten Innen- und als politischer Repräsentant im öffentlichen Außenraum“ (Frömmer: *Vaterfiktionen*, 23) –, die der Vater nun zu übernehmen hat.

¹² Vgl. Francoise Hurstel und Genevière de Parseval Delaisi: „Le pardessus du soupçon“, in: Jean Delumeau und Jean Roche (Hrsg.): *Histoire des pères et de la paternité*, Paris 2000, S. 381.

¹³ Vgl. Jean Delumeau und Jean Roche (Hrsg.): *Histoire des pères et de la paternité*, Paris 2000, S. 12-13. Ein geradezu bezeichnendes Zeugnis bietet auch die von Wolfgang Drost und Ingrid Eichelberg herausgegebene Anthologie politischer und literarischer Dokumente, darunter insbesondere die Plakate des Pariser Mai: Wolfgang Drost und Ingrid Eichelberg (Hrsg.): *Mai 1968: une crise de la civilisation française. Anthologie critique de documents politiques et littéraires*, Frankfurt a. M., Bern und New York 1986.

werdende Sendung vom 20. April 1971 – mit seiner Diskussion der Inzestproblematik in diesen soziokulturellen Kontext der 68er-Zeit ein.

Bürgerliches Familienmodell, Psychoanalyse und die Inzestwünsche der Adoleszenz

Die Konzeption und Konstitution des psychoanalytischen Dreiecks ist unmittelbar auf seinen gesellschaftlichen und kulturellen Entstehungskontext, den des Wiener Bürgertums um 1900 und dessen paternalistisches und letztlich patriarchales Familienmodell zurückzuführen. Allerdings gelangt mit Freud nur ein Familienmodell zu wissenschaftlicher Popularität, das – folgt man den Arbeiten Friedrich Kittlers – in den Familienkonstellationen bürgerlicher Dramen der Aufklärung gründet.¹⁴ Mit der Reduktion von Familienbeziehungen auf die Kernfamilie geht eine Verlegung der ‚elementaren Strukturen der Verwandtschaft‘ in den familialen Binnenraum einher, für die jedoch die väterliche Gewalt noch bestimmend bleibt.¹⁵ Findet sich in den Dramen von Lessing und Diderot so zunächst noch die Instanz des Vaters, der in sich die beiden Funktionen des realen und symbolischen Vaters vereint,¹⁶ so wird dieser zunehmend um 1800 von der Mutter als kernfamiliales Zentrum abgelöst.¹⁷ Dies markiert die ‚Recodierung‘ von einer patrilinear-konjugalen zur matrilinear-sozialisierenden Familie¹⁸ und damit auch deren Ödipalisierung als ‚Effekt‘ eines durch die Konzentration auf die Mutter bedingten „neuen Sozialisationsspiels“. ¹⁹ Die so verstandene ‚Recodierung‘ der Familie „führte dazu, das altüberlieferte Familienoberhaupt namens Vater durch eine Familienmitte namens Mutter abzulösen, also anstelle von Initiationsritualen eine moderne Primärsozialisation zu setzen.“²⁰ Erst diese Psychologisierung des Menschen ermöglicht die Konstitution einer „eigene[n] Geschichte der Seele“²¹ und damit die Bildung einer modernen Individualität.²²

Die frühe Kindheit wird diskutabel,²³ wobei die hier gesetzten Inzestwünsche überhaupt Grundbedingung eines Begehrens werden, das schließlich auf extrafamiliäre Ziele gelenkt wird: „Die Inzestphantasie, weit entfernt, verboten zu sein, steuert also unter Kernfamilienbedingungen die sexuelle Initiation und Reproduktion [...]“. ²⁴ Trotz allem bleibt in den Texten der Psychoanalyse die väterliche Autorität als Garant kultureller Ordnung und

¹⁴ In *Dichter – Mutter – Kind* unternimmt Friedrich Kittler mit Bezug auf die Arbeiten Michel Foucaults eine Archäologie des psychoanalytischen Diskurses, indem er Dramentexte der Aufklärung sowie narrative Texte der Romantiker als Ursprung psychoanalytischer Theoreme liest, die schließlich mit Freud einer ersten Verwissenschaftlichung unterliegen. Um 1800, so Kittler, „entstand [...] das Archiv, dem die Psychoanalyse dann ein Jahrhundert später ihre ganze Grabungsarbeit zuwenden konnte.“ Friedrich A. Kittler: *Dichter – Mutter – Kind*, München 1991, S. 17.

¹⁵ Vgl. Kittler: „Wilhelm Meister“, S. 21.

¹⁶ Vgl. hierzu auch die Arbeit von Judith Frömmer: *Vaterfiktionen*, S. 32 (Anm. 60) Frömmer zeigt in Verwendung dieser beiden Instanzen als analytische Kategorien und durch deren interpretatorische Anwendung, dass dies nicht durchgängig der Fall zu sein hat.

¹⁷ Vgl. Kittler: *Dichter*, S. 15.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 149-195.

¹⁹ Kittler: „Wilhelm Meister“, S. 36.

²⁰ Kittler: *Dichter*, S. 15.

²¹ Ebd., S. 181.

²² Vgl. ebd., S. 14.

²³ Ebd., S. 184.

²⁴ Kittler: „Wilhelm Meister“, S. 27. Kittlers Ausführungen liegen dabei implizit Michel Foucaults Untersuchungen zu einer gegenseitigen Durchdringung von Allianzdispositiv und Sexualitätsdispositiv zu Grunde. Vgl. Michel Foucault: *Histoire de la sexualité I: La volonté de savoir*, Paris 1976, S. 141-147.

obligatorische Passage einer normalen, nicht-pathologischen Entwicklung weiter präsent,²⁵ findet sich doch insbesondere in der an Freud anknüpfenden strukturalen Psychoanalyse Lacanscher Prägung die Karenz des symbolischen Vaters am Grunde der Ausprägung einer Reihe neurotischer, wenn nicht psychotischer Störungen.²⁶

Doch nicht nur in der frühen Kindheit, sondern ebenso während der Adoleszenz, spielen diese ‚eingeschriebenen‘ Inzestwünsche – so die psychoanalytischen Texte des 20. Jahrhunderts – erneut eine wichtige Rolle in der Entwicklung des Individuums. Ihr erneutes Aufbrechen während der Adoleszenz erscheint als obligatorische Passage des (freilich primär männlich zu denkenden) Individuums auf dem Weg zur Ausbildung einer erwachsenen Sexualität. Der (wissenschaftliche) ‚Urtext‘ dieser psychoanalytischen Konzeption der Adoleszenz findet sich in Sigmund Freuds *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905). Vor dem Hintergrund der physiologischen Veränderungen während der Pubertät werden die infantilen Neigungen zu den Eltern aufgefrischt und das ödipale Dreieck kommt erneut zur Wirkung:

[...] das Geschlechtsleben der eben reifenden Jugend hat kaum einen anderen Spielraum, als sich in Phantasien, das heißt in nicht zur Ausführung bestimmten Vorstellungen zu ergehen. In diesen Phantasien treten bei allen Menschen die infantilen Neigungen, nun durch den somatischen Nachdruck verstärkt, wieder auf, und unter ihnen in gesetzmäßiger Häufigkeit und an erster Stelle die meist bereits durch die Geschlechtsanziehung differenzierte Sexualregung des Kindes für die Eltern [...].²⁷

Aufgrund der nun errichteten Inzestschranke werden diese allerdings schließlich abgelenkt und auf außerhalb der Familie liegende Objekte gerichtet: „Gleichzeitig mit der Überwindung und Verwerfung dieser deutlich inzestuösen Phantasien wird eine der bedeutendsten, aber auch schmerzhaftesten psychischen Leistungen der Pubertätszeit vollzogen, die Ablösung von der Autorität der Eltern [...].“²⁸ Weiterhin erscheint die Mutter damit für den Heranwachsenden aber als Vermittlungsinstanz des sich nun während der Adoleszenz in konkret sexuellen Phantasien ergießenden erotischen Begehrens.²⁹ Die kindliche Amnesie, von der Freud aufgrund der Scham angesichts der inzestuösen Wünsche der frühen Kindheit spricht,³⁰ veranschlagt Malle dabei ebenso für die Adoleszenz: Obgleich es sich um eine kollektive Erfahrung handle,³¹ so Malle, sei sich niemand dieser Inzestphantasien während der Adoleszenz tatsächlich bewusst, als ob sie durch eine Art Zensur verdrängt werden würden.³² Mit *Le souffle au cœur* werden die Kinozuschauer mit diesem laut Malle ‚Moment kollektiver Verdrängung‘ konfrontiert. Zur Debatte stehen damit zugleich die dem psychoanalytischen Modell zugrunde liegenden paternalistischen Gesellschaftsstrukturen, wird doch mit der im

²⁵ Vgl. Delumeau/Roche: *Histoire des pères*, S. 15.

²⁶ Vgl. Jacques Lacan: „Die Institution Familie“, in: ders.: *Schriften*, Bd. 3, Olten 1980, S. 62, 78-100.

²⁷ Sigmund Freud: „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie“ (1905), in: ders.: *Sexualleben: Sigmund Freud Studienausgabe*, Band 5, hrsg. v. Thure von Uexküll und Ilse Grubrich-Smitis, Frankfurt a.M. 1972, S. 37-145, hier: S. 129-130.

²⁸ Ebd., S. 130.

²⁹ Vgl. ebd., S. 131.

³⁰ Vgl. ebd., S. 82-83.

³¹ Malle bemerkt, sein Film *Le souffle au cœur* hätte „un côté autobiographique collectif“ Vgl. *Le texte et la marge du 6 mai 1971 (Le texte et la marge)*, France Culture (6.5.1971).

³² Vgl. *Cinéma*. Tatsächlich spricht Freud in dieser Hinsicht nur von einer kindlichen, jedoch nicht von einer adoleszenten Amnesie.

Film erfolgenden Entdramatisierung und vor allem Folgenlosigkeit des Inzests der – strukturalistisch gesprochen – *Nom-du-Père* in seiner Funktion als Garant kultureller Ordnung in Frage gestellt.

Dies soll jedoch *kein* in einem strengen Sinne psychoanalytisches Verständnis der folgenden Lektüre implizieren. Insbesondere die an Freud anknüpfende strukturelle Psychoanalyse kann zu einem gewissen Grade immer auch als Analyseinstrumentarium verstanden werden, denn, so Kittler, statt „die Familie [...] als biologische Gegebenheit“³³ zu nehmen, versteht sie sie „als ein System gezählter Positionen“, die von den empirischen Personen besetzt sein können, aber nicht besetzt sein müssen.³⁴ Insofern die Familie verstanden werden kann als Ergebnis der Reduktion makrosozialer Ordnung³⁵ sowie als Ausgangspunkt ödipaler Beziehungen,³⁶ bleibt mit der strukturalen Psychoanalyse der Wandel der Familienstruktur als Grundbedingung der Ausprägung moderner Individualität präsent: „Erst ihre strukturelle Erneuerung erlaubt die allgemeinen und d.h. sprachlichen Strukturen von Sozialisation und deren geschichtliche Mutation zu sondern und damit zu bestimmen.“³⁷ Nicht zuletzt hat es nicht darum zu gehen, den adoleszenten Protagonisten Laurent Chevalier auf die Couch des Psychoanalytikers zu legen, sondern die gesellschaftlichen Strukturen offenzulegen, in die sich dessen Sozialisation einschreibt.³⁸

Vater, Mutter, Sohn und der christlich-bürgerliche Wertekanon

Laurent Chevalier wächst mit seinen beiden älteren Brüdern Thomas und Marc im Dijon der 1950er Jahre auf. Er besucht eine katholische Schule; zu seinem Vater Charles hat er ein eher kaltes, distanziertes Verhältnis, während ihn eine innige, teilweise noch kindliche Liebe an seine italienische Mutter Clara bindet. Nach seiner nur teilweise geglückten, durch seine Brüder gestörten, sexuellen Initiation mit der Prostituierten Freda, erkrankt Laurent im Pfadfinderlager an einem Herzflimmern. Seine Mutter begleitet ihn ins Sanatorium, wo die Beziehung zwischen den beiden sich intensiviert. Zur kindlichen Liebe tritt die Entdeckung der Mutter als sexuelles Liebesobjekt. Schließlich schlafen die beiden miteinander. Auffällig ist zunächst, dass die väterlichen Figuren wie Charles, aber auch *Père* Henry, ein Lehrer der katholischen Schule, im Film durchgängig als schwache und durchaus widersprüchliche Personen gezeichnet werden, deren Autorität insbesondere von den jugendlichen Protagonisten im Film nur noch bedingt anerkannt wird. Auf der Ebene der erwachsenen Figuren fungiert als Kontrastfigur zu diesen Clara Chevalier, Laurents Mutter. Ebenso wie die Adoleszenten vermag auch sie, den durch die Familie ihres Mannes Charles sowie den katholischen Priester *Père* Henry repräsentierten christlich-bürgerlichen Verhaltenskodex nicht zu akzeptieren.

Der Bereich väterlicher Instanzen wird im familialen Binnenraum zwar durch den Vater Laurents vertreten, doch vermag dieser die Rolle des *pater familias* als Oberhaupt der bürgerlichen Familie nicht mehr einzunehmen. Dies wird bereits zu Anfang des Films mittels

³³ Vgl. Kittler: „Wilhelm Meister“, S. 156.

³⁴ Ebd.

³⁵ Kittler: *Dichter*, S. 32.

³⁶ Vgl. hierzu ebenso Foucault *La volonté de savoir*, S. 136-151, sowie S. 170-173.

³⁷ Kittler: „Wilhelm Meister“, S. 161.

³⁸ Vgl. hierzu auch Frömmer: *Vaterfiktionen*, S. 32 (Anm. 60).

der *Mise en image* deutlich unterstrichen: Laurent kehrt von der Schule zurück.³⁹ Beim Betreten des Hauses verstummt nicht nur die beschwingte Jazz-Musik, die ihn bis dahin begleitet hat, sondern diese wird letztlich ersetzt durch das laute Schimpfen des Vaters. Laurent beobachtet ihn vom mittleren Treppenabsatz aus, ohne dass der Vater dies bemerkt (Abb. 1).⁴⁰ Die Perspektive auf ihn ist, gefilmt ausgehend vom subjektiven Standpunkt Laurents – es handelt sich um einen *point-of-view-shot* –, durch die eingenommene Kameraperspektive verzerrt. Die im Bild verlaufenden Linien sind angeschnitten, das Bild wirkt aufgrund der A-Parallelität der Linien im Bild zum Bildrahmen selbst instabil, welches direkt auf die Position des im Bild zu sehenden Charles Chevalier bezogen werden kann. Zudem blickt der Sohn aus der Vogelperspektive auf diesen herab, wobei vor allem diese Art der Aufsicht mit der Inszenierung eines Machtgefälles verbunden ist, das Laurent eindeutig als Überlegenen markiert.



Abb. 1: Screenshot entnommen aus Malle, Louis: *Le souffle au cœur*, FR/I/BRD 1971, Fassung: DVD, Lumière 2006, 00.04.48.

Im Drehbuch⁴¹ wird Charles Chevalier explizit auktorial⁴² charakterisiert als dem Anschein nach autoritär, doch handelt es sich bei ihm in Wahrheit um „un homme faible, distrait, secret, qu'intéresse exclusivement son métier et, à un degré moindre, sa femme.“⁴³ Auch die kirchlichen Instanzen fügen sich ein in ein solch negatives Bild väterlicher Autoritäten, die nicht nur als schwache, sondern ebenso als hochgradig widersprüchliche Figuren gezeichnet werden. Dies betrifft *pars pro toto* in erster Linie *Père Henry*: So predigt er auf der einen Seite Enthaltsamkeit, erscheint aber auf der anderen Seite als ein Mann, der Mühe hat, tendenziell pädophile Neigungen nicht offensichtlich werden zu lassen. Auf dem Weg zur Beichte⁴⁴ rufen einige Mitschüler Laurent angesichts seines Besuchs beim Geistlichen hinterher: „Serre les fesses, Chevalier“, „N'oublie pas la vaseline.“, „Tu as un caleçon blindé?“⁴⁵ Die darauffolgende Szene der Beichte,⁴⁶ in der *Père Henry* Laurents Oberschenkel mit beiden Händen umfasst und in einem verlegenen Tonfall weiter mit ihm spricht, erhält

³⁹ Vgl. Louis Malle: *Le souffle au cœur*, FR/I/BRD 1971, Fassung: DVD, Lumière 2006, 00.04.25-00.04.44.

⁴⁰ Die Screenshots sind der DVD Malle: *Le souffle* entnommen.

⁴¹ Das bei Gallimard zeitgleich zum Film erschienene Drehbuch soll ergänzend zur Filmlektüre hinzugezogen werden, wenn es Informationen (insbesondere im Nebentext) enthält, die die Filmlektüre stützen. Bei den im Folgenden besprochenen Szenen wird jeweils auf den Film, sowie, bei den zitierten Dialogen, auf das Drehbuch verwiesen. Dies soll vor allem der besseren Orientierung dienen, da, je nach DVD-Programm, die Filmminuten variieren können.

⁴² Vgl. Manfred Pfister: *Drama*, München 112011, S. 262.

⁴³ Louis Malle: *Le souffle au cœur*, Paris 1971, S. 15.

⁴⁴ Vgl. Malle: *Le souffle*, DVD, 00.23.35-00.23.45.

⁴⁵ Malle: *Le souffle*, S. 37.

⁴⁶ Vgl. Malle: *Le souffle*, DVD, 00.23.45-00.26.45.

dadurch einen durchaus doppeldeutigen Charakter.

Zudem ist in dieser Hinsicht die historische Situierung des Geschehens im Jahr 1954 sowie die explizite Thematisierung der Schlacht bei Diên Biên Phu zu beachten. Die Niederlage Frankreichs in dieser Schlacht markiert das Ende des ersten Indochinakriegs sowie das Ende der „überholten kolonialen Ambitionen“⁴⁷ Frankreichs. Laurents Mutter Clara bezeichnet während des Abendessens⁴⁸ die französische Intervention als eine unzeitgemäße koloniale Expedition. Zu einem späteren Zeitpunkt, Laurents Tante Claudine sowie deren Ehemann Léonce sind zum Essen geladen,⁴⁹ kreist das Gespräch um eine der Regierungskrisen, die die Vierte Republik (1946-1958) permanent destabilisieren.⁵⁰ Was damit kontextuell zur Debatte steht, ist die Krise eines überholten politischen Systems, das ebenso isotopisch auf das im Film mit der bürgerlichen Familie und der christlichen Institution thematisierte gesellschaftliche System bezogen werden kann. Man bräuchte einen Mendès,⁵¹ so Claudine, oder einen De Gaulle,⁵² so Léonce. Thomas, Laurents ältester Bruder, flüstert Marc, dem zweitältesten Bruder, ironisch bemerkend ins Ohr: „...ou un Maréchal Petain.“⁵³ Als Ausweg aus der Krise scheint nur eine autoritäre politische Führungsfigur zu helfen. Mittels der ironischen Überspitzung wird diese Forderung von Thomas allerdings ins Lächerliche gezogen und die patriarchalischen Strukturen, die den Hintergrund der Diskussion bilden, geraten unversehens in die Kritik.

Gebunden an die väterlichen Figuren sind bestimmte Normen, wobei christliche und bürgerliche Wertvorstellungen in unmittelbare Nähe zueinander gestellt werden können. Dies betrifft insbesondere das mit diesen Instanzen gesetzte patriarchale Verständnis von Ehe und Familie, in der, wie bereits Malle zitiert wurde,⁵⁴ der Mann in der Rolle des Vaters und Ehemanns eine fast gottähnliche Position gegenüber den restlichen Familienmitgliedern einnimmt. So wie die väterlichen Autoritäten diese Rolle im Film jedoch nicht mehr einzunehmen vermögen, werden auch die an sie gebundenen Normvorstellungen und Grenzssetzungen im Film als obsolet inszeniert: Nicht einmal mehr das Moment der Übertretung steht dabei zur Debatte, sondern die Figur des Normbruchs wird im Film explizit aus der Logik von Verbot und Übertretung gelöst bzw. bleibt nur präsent in den Augen der sie setzenden Instanzen.⁵⁵ Deutlich wird dies am Beispiel von Laurents bereits oben erwähnter Beichte gegenüber *Père* Henry. Die obligatorische Eingangsformel rezitiert Laurent schnell, ohne inhaltliche Betonung fast wie einen auswendig gelernten Text, den er aufzusagen hat, dem er jedoch keinen tieferen Sinn beimisst. Auf die Nachfrage des Geistlichen gesteht er schließlich, dass er sich masturbiert habe. Dass er sich darauf ohne zu beichten zur Messe

⁴⁷ Dieter Tiemann: „Frankreich im 20. Jahrhundert“, in: Ingo Kolboom, Thomas Kotschi und Edward Reichel (Hrsg.): *Handbuch Französisch: Sprache Literatur Kultur Gesellschaft für Studium, Lehre, Praxis*, Berlin 2008, S. 443.

⁴⁸ Vgl. Malle: *Le souffle*, DVD, 00.07.40-00.08.30.

⁴⁹ Ebd., 00.22.45-00.23.45.

⁵⁰ Vgl. Tiemann: „Frankreich“, S. 442-443.

⁵¹ Gemeint ist Pierre Mendès France (1907-1982), der u.a. von Oktober 1954 bis Februar 1955 die Funktion des Ministerpräsidenten der Vierten Republik inne hatte.

⁵² Charles de Gaulle (1890-1970) war Begründer und von 1959 bis 1969 erster Präsident der Fünften Republik, durch die die von vielen politischen Krisen gezeichnete Vierte Republik mit einer Verfassungsreform abgelöst wurde.

⁵³ Philippe Pétain (1856-1951) übernahm während des Zweiten Weltkriegs zwischen 1940 und 1944 die Führung des mit Deutschland kollaborierenden Vichy-Regimes.

⁵⁴ Siehe das Zitat auf S. 175 dieses Bandes.

⁵⁵ Darauf werde ich im Verlauf der Argumentation noch näher eingehen, vgl. S. 181-182 dieses Bandes.

begeben habe, wie der Geistliche bemerkt, scheint Laurent gleichgültig zu sein: „Vous savez bien que la communion est obligatoire...“,⁵⁶ so Laurent gegenüber *Père Henry*, als ob nicht die Masturbation, sondern die Kommunion das eigentliche Problem darstelle. In den Augen der christlichen Instanz mag damit folglich noch eine Übertretung verbunden sein, für Laurent aber, der deren Werte nicht mehr anerkennt, sind damit nur noch bedingt Grenzsetzungen verbunden, mit denen er frei umgeht, und die nicht zuletzt primär in der Konfrontation mit den Autoritäten ins Bewusstsein rücken.

Auch Laurents Mutter, Clara Chevalier, ist abseits dieser bürgerlichen und christlichen Normvorstellungen zu situieren, insbesondere indem sie sich innerhalb des patriarchalen Modells ihren eigenen Freiraum setzt. Ihre Zuordnung zu einer anti-bürgerlichen Sphäre wird unterstrichen durch die sprachlich vermittelte intradiegetische Erzählung⁵⁷ ihrer Jugend.⁵⁸ So wächst Clara auf eine ganz andere Art auf, als dies das bürgerliche Modell verlangen würde: Zur Schule geht sie nicht, ihr Vater, der zudem häufig die Frauen wechselt, besucht sie nur sporadisch, die Mutter ist gestorben, als sie drei Jahre alt war, das Haus, in dem sie aufwächst, gleicht eher einer Ruine und lässt sich in Gegensatz stellen zu jenem bürgerlichen Haus im Stile der *Belle Époque*, in dem sie mit ihrer eigenen Familie lebt – als stünde es allegorisch ein für den damit gezeichneten ‚Ruin‘ bürgerlicher Werte. Die Familie Charles Chevaliers, die dem Bürgertum Dijons angehört, ist Clara gegenüber sehr reserviert: „je crois que je leur faisais peur!“,⁵⁹ so Clara. Vor allem ihr Bedürfnis nach Freiheit, das sich der bürgerlichen Enge entgegenstellt, wird mehrfach unterstrichen. So fragt sie beispielsweise Laurent beim Abendessen während des Kuraufenthalts, ob er das Leben im Hotel möge und fügt ihrer Frage hinzu: „Moi, j’adore ça! Je m’y sens libre. J’ai l’impression de changer de vie! [...] Même si ce n’est qu’une impression, c’est très agréable.“⁶⁰ Ihr Mann, wie auch der Rest des Familienzweigs des Dijoner Bürgertums, ist im Gegensatz dazu ganz und gar nicht dieser Meinung.⁶¹ Dieses Moment von Freiheit kann direkt zu ihrem Bedürfnis nach Freiheit in der Liebe in Beziehung gesetzt werden. Nachdem ihr Liebhaber Jacques sie verlassen hat,⁶² erklärt sie Laurent: „Il faisait des projets, il organisait ma vie autour de la sienne... [...] J’ai eu peur, tout d’un coup, peur d’être enfermée... [...] Bien sûr je l’aimais! Il y a plusieurs façons d’aimer, c’est tout.“⁶³ Dieses Verständnis von Liebe steht im starken Gegensatz zum bürgerlich-patriarchalen Verständnis der Rolle und Pflichten und insbesondere dem Prinzip der Unterordnung einer (verheirateten) Frau und Mutter.

Als *Mise en abyme* sei an dieser Stelle insbesondere auch auf das kurze Intermezzo Laurents mit einem Klassenkameraden nach der Morgenmesse verwiesen.⁶⁴ Laurent bekommt

⁵⁶ Malle: *Le souffle*, S. 40.

⁵⁷ Vgl. zu einer Filmnarratologie in Anlehnung an die Arbeiten von Gérard Genette: Markus Kuhn: *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell*, Berlin/Boston 2013, S. 87-105. Grundlegend unterscheidet Kuhn hinsichtlich des filmischen Erzählers zwischen einer audiovisuellen Erzählinstanz und einer (fakultativen) sprachlichen Erzählinstanz. Diese Unterscheidung ist ebenso für Erzählungen auf der nächst tieferen diegetischen Ebene zu treffen.

⁵⁸ Vgl. Malle: *Le souffle*, S. 127-128, sowie im Film auf zwei Szenen aufgeteilt: Malle: *Le souffle*, DVD, 00.50.25-00.51.15 und 01.34.25-01.35.50.

⁵⁹ Malle: *Le souffle*, S. 128.

⁶⁰ Ebd., S. 90.

⁶¹ Vgl. ebd.

⁶² Vgl. Malle: *Le souffle*, DVD, 01.32.40-01.34.00.

⁶³ Malle: *Le souffle*, S. 125.

⁶⁴ Vgl. Malle: *Le souffle*, DVD, 00.16.45-00.17.00.

von diesem eine Hostie angeboten, lehnt diese jedoch ab mit den Worten: „Le sacrilège ne m'intéresse pas. C'est comme blasphémer: ça veut dire qu'on y croit encore.“⁶⁵ Da Sakrileg und Blasphemie letztlich auf eine Profanierung und damit Verletzung christlicher Gebote zu beziehen sind, setzt dies voraus, dass diese gerade in der Übertretung noch einmal als eine Art ‚nicht-positiver Affirmation‘⁶⁶ bestätigt werden. Wenn aber ein Verbot als solches nicht mehr anerkannt ist, wird die Übertretung als dessen Herausforderung hinfällig. Deutlich wird dies insbesondere, versteht man diese Szene als (intertextuellen) Nachklang des *Le souffle au cœur* vorausgehenden, jedoch für diesen Film aufgegebenen Projekts der Verfilmung von Georges Batailles 1966 posthum erschienenem Roman *Ma mère* (dt. *Meine Mutter*), in der die Batailleschen Kategorien von Verbot und Überschreitung den grundlegenden theoretischen Bezugspunkt bilden.⁶⁷ Wurde der Inzest zwischen Mutter und Sohn bei Bataille noch mittels der Überschreitung als Verbot inszeniert, distanziert sich Malle mit seinem Film explizit von einem solchen Verständnis, würde doch im Roman auf diese Weise ein bürgerlicher Wertekanon noch einmal bestätigt werden.⁶⁸ In *Le souffle au cœur* wird im Gegensatz dazu als zentraler thematischer Punkt der filmischen Erzählung der Inzest von Clara „entschuldigt“ und damit dieses in den Rahmen paternalistischer Ordnung eingereihte Tabu aus der für Bataille zentralen Logik der Übertretung gelöst.

Die erste und die zweite Liebe

Mit dem Aufenthalt am Kurort in der zweiten Hälfte des Films verbunden, ist Laurents Entdeckung der Mutter als sexuelles Liebesobjekt. Die solcherart gedachte Intensivierung der Beziehung zwischen beiden ist dabei eng gebunden an die Ausgrenzung väterlicher Figuren. Laurent erkrankt an einem ‚Herzflimmern‘,⁶⁹ das er im Sanatorium auskurieren soll, wohin ihn seine Mutter begleitet. Mit der Erkrankung kann Laurent nicht mehr die katholische Schule besuchen. Mit dem Kuraufenthalt wird zudem die Beziehung zwischen Laurent und Clara aus dem restfamilialen Rahmen gelöst. Die normsetzenden paternalen Instanzen werden auf diese Weise ausgeklammert.

Der Inzest mit seiner Mutter erscheint dabei in erster Linie als Vollendung seiner zuvor missglückten, nur halben sexuellen Initiation mit der Prostituierten Freda während eines Bordellbesuchs mit seinen Brüdern. Dies wird durch die Paradigmatisierung der beiden Figuren unterstrichen: So wird der Anfang der Entkleidung Laurents und Fredas im Bordell im Spiegel gefilmt, wobei die Kamera zunehmend von rechts an diesen heranfährt, so dass er fast den gesamten Einstellungsraum einnimmt (Abb. 2).⁷⁰ Auf ähnliche Weise werden Mutter

⁶⁵ Malle: *Le souffle*, S. 27.

⁶⁶ Vgl. zu diesem Ausdruck: Michel Foucault: „Préface à la transgression“ (¹1963), in: ders.: *Dits et écrits*, Bd. I, hrsg. v. Daniel Defert, Paris 1994, S. 238. Das bedeutet nicht, dass auch auf die gesamten theoretischen Implikationen Foucaults in diesem Aufsatz Bezug genommen wird. Als seinen Ausgangspunkt fasst Foucault die gegenseitige Bedingtheit von Grenze und Überschreitung somit jedoch prägnant zusammen. Daher sei der Bezug an dieser Stelle erlaubt.

⁶⁷ Vgl. hierzu beispielsweise die Arbeiten von Daniel Hawley: *L'oeuvre insolite de Georges Bataille: Une hiérophanie moderne*, Genève 1978, und Brain T. Fitch: *Monde à l'envers – texte réversible: La fiction de Georges Bataille*, Paris 1982.

⁶⁸ Vgl. *Post-Scriptum*.

⁶⁹ Bei einem *souffle au cœur* handelt es sich um eine Herzrhythmusstörung, im Film ist sie die Folge eines unbehandelten Scharlachs. Allegorisch verweist die Krankheit als physiologische Krise im Film auf die Adoleszenzkrise.

⁷⁰ Vgl. zur gesamten Szene: Malle: *Le souffle*, DVD, 00.41.15-00.44.40.

und Sohn im Badezimmer am ersten Abend des Kuraufenthalts gefilmt. Auch hier entkleidet sich die Mutter. Beide werden im Spiegel gefilmt, wobei die Kamera langsam an diesen heranfährt, bis er ebenso den gesamten Einstellungsraum einnimmt (Abb. 3).⁷¹



Abb. 2 und 3: Screenshots entnommen aus Malle, Louis: *Le souffle au cœur*, FR/I/BRD 1971, Fassung: DVD, Lumière 2006, 00.41.35 und 01.02.43

Zudem fragt Freda, ob dies Laurents Geburtstag und der Bordellbesuch ein Geburtstags-geschenk seiner Brüder sei. Die Frage nach dem *anniversaire* („Geburtstag“) kann ebenfalls als Bezug auf den Tag des *anniversaire* („Jahrestag“) des 14. Juli verstanden werden, an dem als gelungenes Moment von Laurents sexueller Initiation Mutter und Sohn miteinander schlafen. Das Bordell wie auch das Sanatorium sind schließlich als Heterotopien zu erachten, die als Orte adoleszenter Initiation fungieren.⁷²

Beim Verlassen der Feier zum 14. Juli laufen Clara und Laurent nebeneinander in enger Umarmung.⁷³ Clara scheint angetrunken zu sein, betont sie doch beim Betreten ihres Zimmers, wie sehr ihr der Kopf drehe. „J’ai trop dansé, je suis morte. Je n’ai même pas le courage de me déshabiller.“⁷⁴ So ihre Worte. Laurent ist ihr – wie schon zuvor im Fall der im Spiegel gefilmten Szene – dabei behilflich, das Kleid auszuziehen, bis sich beide in den Armen liegen und miteinander schlafen. „Elle est douce, souriante, belle. Il est perdu, il ne sait plus où il est, ni qui il est.“⁷⁵ Im Film küsst Laurent seine Mutter leicht auf den Hals und im Gesicht, bevor sie ihn aus dieser Position mit ihren Händen umfasst. Auf diese Weise wird ein Moment des gegenseitigen Einvernehmens betont. Die Kamera ist sehr eng an beiden Figuren und filmt sie in Großaufnahme von verschiedenen Seiten und aus verschiedenen Perspektiven. Köpfe und Arme werden durch den Bildkader geschnitten. Auf der Ebene der *Mise en image* wird dadurch ein Moment der Nähe, Intimität und in einem gewissen Grade auch Abgeschlossenheit geschaffen. Während beide miteinander schlafen, sind von außerhalb des Hotelzimmers jedoch aus der Ferne, wie ein Nachklang, noch die Musik und das heitere Lachen der Feierlichkeiten des 14. Juli zu hören. Dadurch bleibt nicht nur der heterochrone Rahmen, sondern – damit verbunden – explizit der französische Nationalfeiertag auch während des Inzests noch präsent. Zudem erfolgt hiermit erneut ein Verweis zurück auf Laurent und Freda im Bordell, erklingt doch auch in dieser Szene zu Anfang aus der Ferne die Musik der im unteren Geschoss des Bordells situierten Bar.

Liegen sich Mutter und Sohn zunächst eng in den Armen (Abb. 4), befinden sie sich

⁷¹ Ebd., 01.02.30-01.02.50.

⁷² Vgl. zu Heterotopien als paradigmatische Orte der Adoleszenz: Michel Foucault: „Des espaces autres“, in: ders.: *Dits et écrits*, Bd. IV, hrsg. v. Daniel Defert, Paris 1994, S. 757.

⁷³ Vgl. zur gesamten Szene: Malle: *Le souffle*, DVD, 01.44.50-01.50.45.

⁷⁴ Malle: *Le souffle*, S. 139.

⁷⁵ Ebd., S. 140.

danach in der darauffolgenden Einstellung im Bett weit voneinander entfernt (Abb. 5).



Abb. 4 und 5: Screenshots entnommen aus Malle, Louis: *Le souffle au cœur*, FR/I/BRD 1971, Fassung: DVD, Lumière 2006, 01.47.37 und 01.47.40.

Laurent scheint zunächst zu schlafen, Clara trägt einen weißen Bademantel. Deutlich wird somit auch eine Ellipse zur vorhergehenden Einstellung. Er hat ihr den Rücken zugekehrt, während sie zu sprechen beginnt:

Je ne veux pas que tu sois comme ça. Je ne veux pas que tu sois malheureux, ni que tu aies honte, ni même que tu regrettes ce qui s'est passé... Si tu veux, nous nous en souviendrons comme d'un moment très beau, très grave, qui ne se reproduira jamais plus.⁷⁶

Auf seine Frage, was nun passieren würde, antwortet sie: „Rien. Nous n'en parlerons pas. Ce sera un secret entre nous... Nous nous aimerons comme avant, plus qu'avant... Quand j'y repenserai, ce sera sans remords, avec tendresse. Et tu vas me promettre d'en faire autant.“⁷⁷ Beide Figuren werden nun in Nahaufnahme gezeigt, womit jedoch trotz der Distanz zwischen beiden – Clara befindet sich am äußeren linken Bildrand, wobei fast nur ihre Arme zu sehen sind, Laurent in der rechten Bildhälfte – jenes Moment von Intimität und Abgeschlossenheit beibehalten wird. Interessant ist dabei, dass in dem Moment, in dem Clara zu sprechen beginnt, Bild und Ton nicht deckungsgleich sind. Die Lippenbewegungen erfolgen nicht synchron zum Gesprochenen, als würde es sich um einen inneren Monolog handeln. Zudem widerspricht dies der ansonsten am Kontinuitätsprinzip orientierten Filmästhetik, wird damit doch die Wirkung mimetischer beziehungsweise referentieller Illusion getrübt. In der darauffolgenden Einstellung liegt die Mutter im Vordergrund schlafend im Bett, während Laurent, inzwischen angezogen, im Hintergrund, der Kamera den Rücken zugewandt, aus dem Fenster blickt. Das Zimmer ist in Dunkel gehüllt: Es scheint noch Nacht zu sein. Laurent verlässt schließlich das Zimmer, um am nächsten Morgen im Bett einer der Mädchen, die er während des Kuraufenthalts kennengelernt hat, aufzuwachen. Auch in diesem Sinne hat die sexuelle Initiation durch die Mutter ihre Wirkung gezeigt: Zuvor hatte Laurent bei den gleichaltrigen Mädchen keinen großen Erfolg.

Der Inzest zwischen Clara und Laurent stellt die Übertretung einer scheinbar anthropologischen Universalie dar, die aber, wie oben beschrieben, letztlich als Setzung einer paternalistisch strukturierten Gesellschaft zu erachten ist. Durch das Ausbleiben negativer Folgen scheint das Inzestgeschehen gelöst aus der Logik von Verbot und Übertretung und auf diese Weise enttabuisiert. Das im psychoanalytischen Modell traumatisierende Geschehen

⁷⁶ Malle: *Le souffle*, Paris 1971, S. 140-141. Im Film in einer leicht, jedoch ohne große Signifikanz, veränderten Variante.

⁷⁷ Ebd.

wird im Film mittels der beschriebenen Paradigmatisierung der beiden Frauenfiguren als Moment glückender sexueller Initiation und Reife gesetzt. Veranschlagt Malle das Phänomen der kindlichen Amnesie und der damit einhergehenden Verdrängung solch inzestuöser Wünsche auch für die Phase der Adoleszenz, so ist bezeichnend, dass Clara Laurent nicht zum Vergessen, sondern zur Erinnerung des Geschehens aufruft, ohne Scham, ohne Bedauern, ohne Gewissensbisse, damit den Inzest „entschuldigt“ und ihn nicht als Übertretung setzt. Mit diesem Satz ist sie es, die das Tabu des Inzests löst; dieser bleibt weiterhin in der Erinnerung präsent und zugänglich.

Dennoch werden Inzest und Inzestverbot nicht vollkommen entbunden von den Grenzsetzungen, von denen sie sich lösen, bleiben doch die scheinbar obsolet gewordenen Normen, auf die sie sich beziehen, im „Nein“ der Mutter – es ist ein Moment „qui ne se reproduira jamais plus“ – und im Aspekt der Verheimlichung – „ce sera un secret entre nous“ – weiterhin präsent. Interessant ist in diesem Zusammenhang die räumliche und zeitliche Situierung des Geschehens. Das Sanatorium kann mit Foucault, wie bereits erwähnt, als adoleszenztypische Krisenheterotopie gelesen werden, in der die ersten sexuellen Erfahrungen aus dem Rahmen der bürgerlichen Familie ausgeklammert werden. Unterstrichen wird dies mittels der beschriebenen Parallelisierung mit dem Bordell als Ort einer (ersten) illegitimen Sexualität. Zugleich aber gibt sie dem von normativen Ordnungsstrukturen Ausgegrenzten in dem Sinne einen eigenen Raum der Entfaltung, insofern mittels der Folgenlosigkeit des Inzests das Inzestverbot als Norm des herrschenden Gesellschaftsmodells in Frage gestellt wird. Die mit den Feierlichkeiten zum 14. Juli zudem in einen heterochronen Rahmen⁷⁸ gesetzte Heterotopie ist in dieser Hinsicht nicht nur als adoleszenztypische Krisenheterotopie, sondern zugleich als 68er-Heterotopie zu lesen. Erstens ist dabei zu beachten, dass der Film mit seinem Erscheinungsdatum, wie oben skizziert, eindeutig auf die Debatten der 68er Zeit bezogen werden kann und sich mittels der Inzestproblematik und der daran im Film gebundenen Umcodierung des psychoanalytischen Dreiecks einschreibt in deren In-Frage-Stellung paternaler Instanzen. Zweitens kann textintern die zeitliche Situierung des Inzests am Tag des französischen Nationalfeiertags gelesen werden als ein durchaus allegorisierender Verweis auf den 1789 erfolgenden „Sturm auf die Bastille“ im allgemeinen Sinne eines Angriffs auf ein etabliertes, aber überholtes Gesellschaftssystem, wie dies letztlich auch 1968 mit den Maiunruhen in Frankreich der Fall war. Schließlich ist in dieser Hinsicht jedoch nicht nur die semantische Ebene des filmischen Textes zu beachten, sondern ebenso die syntaktische Ebene der Inszenierung des Inzestgeschehens mit ihrer oben beschriebenen Auffälligkeit der Inkongruenz zwischen Bild und Ton. Bis auf diese eine Szene ist der Film stilistisch dem Kontinuitätsprinzip verpflichtet, womit die *histoire* gegenüber dem *discours*, d.h. der Ebene filmischer Vermittlung, in den Vordergrund rückt. Die erzählte Normabweichung wird somit mit einem stilistischen (Norm-)Bruch korreliert. Diese stilistische Auffälligkeit kann auf zweifache Weise gelesen werden. Auf der einen Seite kann die Inkongruenz zwischen Bild und Ton als Inszenierung eines onirischen Moments verstanden werden, als handelte es sich um einen nicht explizit markierten Traum, der im Film inszeniert wird. Charakteristisch für Traumdarstellungen im ebenso zumeist am Kontinuitätsprinzip orientierten Hollywood-Kino ist der Bruch mit den gängigen damit

⁷⁸ Vgl. zur Heterochronie als zeitliches Pendant zur Heterotopie Foucault: „Des espaces autres“, S. 759-760.

verbundenen Erzählkonventionen⁷⁹ wie dem unsichtbaren Schnitt. Die Verschiebung zwischen Bild und Ton stellt im Hollywood-Kino sogar ein gängiges Mittel der Inszenierung von Träumen dar.⁸⁰ Auf der anderen Seite wird durch die scheinbare Störung auf den Film selbst als medialen Träger des Erzählten verwiesen und auf diese Weise mit der dem Film eigenen mimetischen Illusion gebrochen. Mit Roman Jakobson gesprochen, wird die Aufmerksamkeit von der referentiellen auf die poetische Funktion gelenkt.⁸¹ In diesem Sinne wäre die beschriebene Inkongruenz ebenso zu verstehen als spezifisches Moment der ‚Selbstanzeige‘ nach Wolfgang Iser⁸² und damit als Verweis auf den fiktiven Charakter des Geschehens.⁸³ Traum, insbesondere aber das Fiktive, sind, mit Iser gesprochen, zu verstehen als Möglichkeiten der Realisierung eines ansonsten unzugänglichen Imaginären. Damit aber wird die mit dem 14. Juli im Film modellierte 68er-Heterotopie zugleich markiert als Moment der Öffnung eines Raums der Möglichkeiten, in dem etablierte Gesellschaftsstrukturen auf ihre Gültigkeit befragt werden: Mit der ‚Selbstanzeige‘ wird zugleich verwiesen auf den fiktionalen Texten inhärenten Aspekt des aus dem Kippspiel von Nachahmung und Symbolisierung folgenden „Erspielens“ von Möglichkeiten.⁸⁴ Denken ließe sich in diesem Zusammenhang an eine der wohl bekanntesten Parolen des Pariser Mai: „L’imagination au pouvoir.“⁸⁵ In ähnlicher Weise äußert sich Guy Rosolato in der eingangs besprochenen Sendung von *Post-Scriptum* zum Thema des Inzests: „imaginons, parce que nous pouvons imaginer certaines choses [...]“.⁸⁶

LITERATURVERZEICHNIS

Bataille, Georges: *L'Érotisme*, Paris 2011 (¹1957).

Bataille, Georges: *Ma mère*, Paris 1966.

Brütsch, Matthias: *Traumbühne Kino: Der Traum als filmtheoretische Metapher und narratives Motiv*, Marburg 2011.

Delumeau, Jean und Jean Roche (Hrsg.): *Histoire des pères et de la paternité*, Paris 2000.

Drost, Wolfgang und Ingrid Eichelberg (Hrsg.): *Mai 1968: une crise de la civilisation française. Anthologie critique de documents politiques et littéraires*, Frankfurt a. M., Bern, New York 1986.

⁷⁹ Matthias Brütsch: *Traumbühne Kino: Der Traum als filmtheoretische Metapher und narratives Motiv*, Marburg 2011, S. 159.

⁸⁰ Vgl. ebd., S. 172.

⁸¹ Roman Jakobson: „Linguistik und Poetik“, in: ders.: *Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, Frankfurt a. M. 1979, S. 88-89 und 92-93.

⁸² Wolfgang Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt a.M. 1991, S. 35-36.

⁸³ Zu denken wäre in diesem Kontext freilich auch an die (metaphorische) Analogie zwischen Film und Traum. Vgl. zur Film/Traum-Analogie in theoriegeschichtlicher Perspektive: Brütsch: *Traumbühne Kino*, S. 21-128. Insofern würde nicht nur hinsichtlich der beschriebenen Art der Inszenierung auf den Traum verwiesen, sondern auch mittels des damit indizierten Verweises auf den Film als medialen Träger, verstanden als eine Art des ‚Traum erzeugenden‘ Mediums.

⁸⁴ Vgl. ebd., S. 426-442. So zeichnet sich die Heterotopie immer auch aus durch das Moment des Imaginären vgl. Foucault: „Des espaces autres“, S. 762.

⁸⁵ Ingrid Gilcher-Holtey zitiert diesen Spruch in der deutschen Übersetzung im Titel ihrer zentralen Studie zum Pariser Mai: Ingrid Gilcher-Holtey: „Die Phantasie an die Macht“: *Mai 68 in Frankreich*, Frankfurt a. M. 1995.

⁸⁶ *Post-Scriptum*.

- Fitch, Brian T.: *Monde à l'envers – texte réversible: La fiction de Georges Bataille*, Paris 1982.
- Foucault, Michel: *Histoire de la sexualité 1: La volonté de savoir*, Paris 1976.
- Foucault, Michel: „Préface à la transgression“ (¹1963), in: ders.: *Dits et écrits*, Band 1, hrsg. v. Daniel Defert, Paris 1994, S. 233-250.
- Foucault, Michel: „Des espaces autres“ (¹1984), in: ders.: *Dits et écrits*, Bd. IV, hrsg. v. Daniel Defert, Paris 1994, S. 752-762.
- Freud, Sigmund: „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie“ (¹1905), in: ders.: *Sexualleben: Sigmund Freud Studienausgabe*, Band 5, hrsg. v. Thure von Uexküll und Ilse Grubrich-Smitis, Frankfurt a. M. 1972, S. 37-145.
- Frömmer, Judith: *Vaterfiktionen. Empfindsamkeit und Patriarchat in der Literatur der Aufklärung*, München, Paderborn 2008.
- Gilcher-Holtey, Ingrid: „Die Phantasie an die Macht“: *Mai 68 in Frankreich*, Frankfurt a.M. 1995.
- Hawley, Daniel: *L'oeuvre insolite de Georges Bataille: Une hiérophanie moderne*, Genève 1978.
- Hurstel, Françoise, Genevière de Parseval Delaisi: „Le pardessus du soupçon“, in: Jean Delumeau und Jean Roche (Hrsg.): *Histoire des pères et de la paternité*, Paris 2000, S. 381-398.
- Iser, Wolfgang: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt a. M. 1991.
- Jakobson, Roman: „Linguistik und Poetik“, in: ders.: *Ausgewählte Aufsätze 1921 – 1971*, Frankfurt a. M. 1979, S. 83-121.
- Kittler, Friedrich A.: „Über die Sozialisation Wilhelm Meisters“, in: ders. und Gerhard Kaiser (Hrsg.): *Dichtung als Sozialisationsspiel*, Göttingen 1978, S. 13-125.
- Kittler, Friedrich A.: *Dichter – Mutter – Kind*, München 1991,
- Kristeva, Julia: „Le roman adolescent“, in: dies.: *Les nouvelles maladies de l'âme*, Paris 1993, S. 203-228.
- Kuhn, Markus: *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell*, Berlin, Boston 2013.
- Lacan, Jacques: „Die Institution Familie“, in: ders.: *Schriften*, Band 3, Olten 1980, S. 39-100.
- Malle, Louis: *Le souffle au cœur*, Paris 1971.
- Malle, Louis: *Le souffle au cœur*, FR/I/BRD 1971. Fassung: DVD, Lumière 2006.
- Mitterauer, Michael: „Die Familie als historische Sozialform“, in: ders. und Reinhard Sieder (Hrsg.): *Vom Patriarchat zur Partnerschaft: Zum Strukturwandel der Familie*, München 1980, S. 13-38.
- Pfister, Manfred: *Das Drama*, München 2001.
- Polac, Michel, Emmanuel Lemieux: „Michel Polac, le doyen“, in: *L'Express* (21.8.2012), www.lexpress.fr/culture/livre/michel-polac-le-doyen_807899.html.
- Tiemann, Dieter: „Frankreich im 20. Jahrhundert“, in: Ingo Kolboom, Thomas Kotschi und Edward Reichel (Hrsg.): *Handbuch Französisch: Sprache Literatur, Kultur Gesellschaft für Studium, Lehre, Praxis*, Berlin 2008, S. 438-449.

Archive:

Institut national de l'audiovisuel

Post-Scriptum du 20 avril 1971 (Post-Scriptum), O.R.T.F. 2 (20.04.1971).

Cinéma (Le pour et le contre), France Inter (02.05.1971).

Le texte et la marge du 6 mai 1971 (Le texte et la marge), France Culture (6.5.1971).

Bibliothèque du Film (Cinémathèque Française) - Fond Pierre Billard:

Pasquarriello, Nicolas: „Louis Malle: Murmuring from the heart“, in: o.T. (07/1972), Billard27 – B5.

Teil IV:
... und auf der Theaterbühne

Die ‚obscénité‘ als inszenierter Tabubruch in der Komödie des 17. Jahrhunderts – Molières *L'École des femmes* und *La Critique de L'École des femmes*

Der Begriff der ‚obscénité‘ wird im 17. Jahrhundert erstmalig in Molières *La Critique de l'École des femmes* verwendet und markiert die Verhandlung eines sexuellen Tabus¹ noch bevor der Tabubegriff überhaupt im europäischen Raum bekannt ist und die Sexualität zu einer entscheidenden Kategorie für die Konstitution gesellschaftlicher Konventionen im Rahmen einer Tabukonzeption wird. Denn der polynesischer Begriff „tapu“ gelangte erst im 18. Jahrhundert im Rahmen der ethnologischen Aufzeichnungen einer Expedition der Südseeinseln durch den Seefahrer und Entdecker James Cook in den europäischen Sprachgebrauch und wird dann erst nochmals über 100 Jahre später in der Psychoanalyse mit dem Bereich der Sexualität verbunden.

Mit „tapu“ wird im ursprünglichen Sinn das Heilige bezeichnet und die Grenze des weltlich Zugänglichen durch Meidungsgebote gekennzeichnet. Zunächst wurde der Begriff in Europa nur für die Beschreibung der „Naturvölker“ verwendet, um die Abgrenzung zum Fremden und Unverständlichen zu leisten und somit die eigene Kultur im Gegensatz zu anderen Kulturen zu konstituieren.² Erst ab dem Ende des 19. Jahrhunderts wurde die Wirkweise des Tabus als Verhaltensregulativ auf die europäische Kultur übertragen. Während das Tabu ursprünglich im Wesentlichen den Bereich der Religion betraf, wurde der Bereich der Sexualität im wissenschaftlichen Diskurs erst Anfang des 20. Jahrhunderts in Sigmund Freuds *Totem und Tabu* in ein prominentes Verhältnis zum Tabu gestellt.³ Mit dem Begriff des Tabus kann folglich ein gesellschaftliches Regulativ definiert werden, das Abgrenzungsprozesse innerhalb der Gesellschaft ermöglicht, die vorzugsweise die Bereiche des Religiösen und der Sexualität betreffen.

Anhand der Komödien *L'École des femmes* und *La Critique de L'École des femmes* von Molière kann indes belegt werden, dass die aktive Verhandlung von sexuellen Tabus noch vor dem Entstehen dieser kulturtheoretischen Kategorie auf der europäischen Theaterbühne praktiziert wurde, um die gesellschaftlichen Konventionen zu regulieren. Die ‚obscénité‘ markiert in diesem Zusammenhang konkret den Tabubruch der illegitimen Praxis des außerehelichen Geschlechtsverkehrs und inkludiert die Sexualität in den Verhandlungsbereich des Tabuisierten. Im Wechselspiel mit der Religion wird so die Sexualität als relevante Größe für die Konstitution der Gesellschaft auf der Makro- und der Familie auf der Mikroebene eingeschlossen und zugleich verhandelt. Durch die besondere Rezeptionssituation im Theater werden durch den inszenierten Tabubruch bei Molière zudem gesellschaftliche Abgrenzungs-

¹ Das Adjektiv „obscène“ ist bereits seit dem 16. Jahrhundert bekannt, jedoch ist seine Substantivierung erst ab dem 17. Jahrhundert belegt. Vgl. hierzu Walter von Wartburg: „obscenus“, in: ders.: *Französisches Etymologisches Wörterbuch: Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, Band 7, photomechanischer Nachdruck, Basel 1981 (¹1955), S. 279. Für den Zusammenhang zwischen der ‚Obszönität‘ und der französischen Literatur der Frühen Neuzeit vgl. Joan DeJean: *The Reinvention of Obscenity: Sex, Lies, and Tabloids in Early Modern France*, Chicago 2002.

² Vgl. Karlfried Gründer: „Tabu“, in: ders. (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Völlig neubearbeitete Ausgabe des ‚Wörterbuchs der philosophischen Begriffe‘ von Rudolf Eisler, Band 10, Basel 1998, S. 877-879. Zur Entwicklung des Tabubegriffs vgl. die Einleitung im vorliegenden Band.

³ Vgl. Sigmund Freud: „Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker“, in: Anna Freud (Hrsg.): *Sigmund Freud: Gesammelte Werke*, Band 9, Wiesbaden ⁷1986.

prozesse befördert und die Etablierung einer neuen Sexualmoral angedeutet, die, mit den Kategorien von Foucault gesprochen, die Überlagerung des Allianzdispositivs durch das Sexualitätsdispositiv ankündigt.⁴ In den Komödien von Molière werden, so die leitende Überlegung, die dafür wesentlichen Faktoren der Familienstruktur, nämlich das (ganze) Haus und die Ehe im Verhältnis zur Sexualität thematisiert und problematisiert. Im Folgenden werden diese Faktoren der Familienstruktur auf Molières *L'École des femmes* bezogen, um die Voraussetzungen zu klären, unter denen die ,obscénité‘ in Zusammenhang mit den beiden Komödien zu verstehen ist.

Familie, Haus und Sexualität in der Komödie des 17. Jahrhunderts – Molières *L'École des femmes*⁵

In der am 26. Dezember 1662 uraufgeführten Komödie *L'École des femmes* wird der Konflikt zwischen zwei geschlechterpolitischen Modellen inszeniert, nämlich dem Modell des geschlossenen ,ganzen Hauses‘ und dem geöffneten ,ganzen Haus‘, die im sozialhistorischen Kontext angelegt sind und sich grundlegend in der Organisation der Sexualität voneinander unterscheiden. Wie bereits angedeutet, wird durch die Inszenierung des neuen Modells die Einführung einer neuen Sexualmoral angedeutet, die auf die Herausbildung des Sexualitätsdispositivs verweist und sich kontrovers zu der alten Ordnung, die dem Allianzdispositiv entspricht, verhält. Wesentlich ist in diesem Zusammenhang die Verbindung von Familie, Haus und Sexualität und den damit einhergehenden geschlechterpolitischen Implikationen. Die Herausbildung einer neuen Ordnung, die durch die Figuren Agnès und Horace repräsentiert und durch den Vater von Agnès legitimiert werden kann, wird mithin durch die Destabilisierung der alten Strukturen ermöglicht, die in dieser Komödie symptomatisch durch Arnolphe, den Hausvater und Vertreter der alten Ordnung, verursacht wird.

Im Zentrum der Komödie steht der in die Jahre gekommene Bürgersmann und Junggeselle Arnolphe, welcher an der Treue des weiblichen Geschlechts zweifelt und sich in der Gefahr sieht, nach einer Heirat durch die Untreue der Frau zu einem gehörnten Ehemann und Hausvater zu werden. Aus diesem Grund lässt er das vermeintliche Bauernmädchen Agnès von frühester Kindheit in einem Kloster aufziehen, um sie danach von der sozialen Außenwelt isoliert und mit bewusst gering gehaltener Bildung zu heiraten. Denn eine gebildete Frau ist

⁴ Vgl. hierzu Michel Foucault: *La volonté de savoir*. Paris 1976. Foucault verortet die Ablösung des Allianzdispositivs durch das Sexualitätsdispositiv ab dem Ende des 18. Jahrhunderts. Dementsprechend ist es in diesem Fall lediglich die Herausbildung der Sexualität als relevante Kategorie für die Ehe und somit auch für die Gesellschaft, die angedeutet wird.

⁵ Grundlegend für die folgende Untersuchung sind die Studien von Barbara Johnson: „Teaching Ignorance: *L'École des Femmes*“, in: *Yale French Studies*, 63 (1982), S. 165-182; James T. Letts: „*L'École des femmes* ou la défaite de la parole inauthentique“, in: *Modern Language Notes*, 95.4 (1980), S. 1023-1032; Elisabeth Schulze-Witzenrath: „Sprachhandlung und hohe Komödie in Molières *École des femmes*“, in: *Poetica, Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*, 10 (1978), S. 154-187; Jörn Steigerwald: „Diskrepante Väterfiguren. Haus, Familie und Liebe in Molières *École des femmes*“, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 36.1 (2012), S. 25-47; Karlheinz Stierle: „Komik der Handlung, Komik der Sprachhandlung, Komik der Tragödie“, in: ders. (Hrsg.): *Text als Handlung. Grundlegung einer systematischen Literaturwissenschaft*. Neue, veränderte und erweiterte Auflage, München 2012 (¹1975), S. 299-330; sowie die Erläuterungen der Herausgeber der Pleiade-Ausgabe: Georges Forestier und Claude Bourqui: „*L'École des femmes*. Notice.“, in: Georges Forestier (Hrsg.): *Molière: Œuvres complètes*, Band 1, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 2010, S. 1334-1355.

für Arnolphe der Keim einer potentiellen Untreue und Ehrverletzung, wie zu Beginn des Stücks in einem Gespräch mit seinem Freund Chrysalde deutlich wird: „Épouser une Sotte, est pour n'être point Sot: / Je crois, en bon Chrétien, votre moitié fort sage; / Mais une Femme habile est un mauvais présage“.⁶

Agnès weiß hingegen nichts von den Heiratsplänen ihres Ziehvaters Arnolphe und verliebt sich während seiner Abwesenheit in den jungen Horace. Bei dem Versuch, diese Liebesbeziehung zu verhindern, sabotiert Arnolphe durch sein Verhalten ungewollt sein eigenes Heiratsvorhaben und destabilisiert gleichzeitig das Familienmodell, für das er einsteht. Durch das Auftauchen von Enrique, dem leiblichen Vater von Agnès, der wiederum zufällig eine Vereinbarung mit dem Vater von Horace über die Heirat ihrer Kinder getroffen hat, wird die Hochzeit der jungen Liebenden möglich und grundsätzlich legitim.

Aufbauend auf den Kategorien der Familie und des Hauses steht Arnolphe demnach als Hausvater für ein Familienmodell ein, in dem sowohl die hausinternen Strukturen als auch die externe Repräsentation des ‚ganzen Hauses‘ ausschließlich der männlichen Dominanz des Hausvaters unterliegen.⁷ Das ‚ganze Haus‘ (*oikos*) ist eine grundlegende soziale Organisationseinheit der Vormoderne und umfasst Aspekte des wirtschaftlichen, sozialen und genealogischen Familienbestandes sowie die Vermittlung christlicher Normen und einer damit verbundenen Liebesethik. Innerhalb des ‚ganzen Hauses‘ bilden somit sowohl alle materiellen und symbolischen Güter als auch Bedienstete sowie Familienmitglieder eine Einheit. Die Haushaltsverwaltung (*Oikonomia*) untersteht der männlichen Herrschaft des Hausvaters (*pater familias*), der das wirtschaftliche und genealogische Fortbestehen des ‚ganzen Hauses‘ sichern muss. In diesem Familienkonzept ist die Frau juristisch immer einem männlichen Vormund untergeordnet und hat keine andere Funktion, als den Fortbestand der Familie als Hausmutter durch die Aufzucht der Kinder zu gewährleisten. Für die Frau als Teil des ‚ganzen Hauses‘ bleibt das Haus ein geschlossener Raum, der ohne die Kontrolle und Aufsicht durch den Mann nicht geöffnet oder verlassen werden kann. Im Sinne der *Oikonomia* will Arnolphe als Repräsentant seines ‚ganzen Hauses‘ das Weiterbestehen durch die Heirat mit Agnès sichern. In symptomatischer Weise wird die Ordnung seines ‚ganzen Hauses‘ von Arnolphe selbst permanent in Unordnung gebracht und unterlaufen, so hat er beispielsweise nicht nur ein Haus, sondern zwei Häuser: Um die Isolierung von Agnès zu gewährleisten, empfängt Arnolphe in dem ersten Haus seine Gäste, während Agnès im zweiten Haus lebt. Durch diese Isolierung von Agnès schließt Arnolphe sich selbst aus seinem eigenen Haus aus, was in der zweiten Szene des ersten Akts deutlich wird, wenn ihm der Zutritt zu seinem eigenen Haus nur mit Verzögerungen gelingt. Hinzu kommt, dass er durch

⁶ Molière: „L'École des femmes“, in: Georges Forestier (Hrsg.): *Molière: Œuvres complètes*, Band 1, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 2010, S. 393-481, hier: S. 401-402. Die im Folgenden angegebenen Originalzitate folgen dieser Ausgabe. Die deutsche Übersetzung wird im Fußnotentext angegeben und entspricht der Ausgabe: Molière: „Die Schule der Frauen“, in: Molière: *Werke*, Übertragungen von Arthur Luther, Rudolf Alexander Schröder und Ludwig Wolde, Wiesbaden 1954, S. 279-308. In diesem Fall lautet die entsprechende Übersetzung: „Wer eine Dumme freit, der eben ist nicht dumm./ Ich glaub als guter Christ an Eurer Gattin Treue;/ Doch – eine Frau von Welt ist eben, was ich scheue.“ Molière: „Die Schule der Frauen“, S. 211.

⁷ Für das Konzept des ‚ganzen Hauses‘ grundlegend ist die Studie von Otto Brunner: „Das ‚Ganze Haus‘ und die alteuropäische ‚Ökonomik‘“, in: Ferdinand Oeter (Hrsg.): *Familie und Gesellschaft*, Tübingen 1966, S. 23-56; darüber hinaus sei exemplarisch verwiesen auf Richard van Dülmen: *Kultur und Alltag in der Frühen Neuzeit: Erster Band, Das Haus und seine Menschen, 16.-18. Jahrhundert*, München 1990; Immintraut Richarz: *Oikos, Haus und Haushalt. Ursprung und Geschichte der Haushaltsökonomik*, Göttingen 1991.

die Zweiteilung als Hausvater auch im physischen Sinn nicht durchgängig präsent ist, andernfalls wäre es vermutlich zu keiner Bekanntschaft zwischen Agnès und Horace gekommen. Die doppelte Hausstruktur Arnolphes führt letztlich dazu, dass er als Hausvater nicht in der Lage ist, seine Hauspolitik so zu führen, dass der wirtschaftliche und genealogische Fortbestand seines Hauses gewährleistet werden kann.

Die Sexualität hat innerhalb der Ordnung des geschlossenen ‚ganzen Hauses‘ im Sinne der christlichen Liebesethik keine andere Funktion, als die Fortpflanzung zu sichern. Bezogen auf die Sexualität der Frau wird durch die religiösen Werte das Ideal der Jungfräulichkeit propagiert, wodurch deutlich wird, dass die außer- und voreheliche Form der Sexualität in den Bereich des religiös tabuisierten fällt. Besonders in diesem Verhältnis erweist sich Arnolphe von Beginn an als problematischer Hausvater, da er seine eigenen sexuellen Begierden sowohl im hausinternen Bereich als auch in einem männlichen außerhäuslichen Kontaktbereich projiziert und kommuniziert. Indem er in Gesprächen fortlaufend die illegitime und tabuisierte Praxis des außerehelichen Geschlechtsverkehrs thematisiert und assoziiert, entlarvt er unfreiwillig sich selbst und sein ‚ganzes Haus‘ als randständig und untugendhaft.⁸ Zusätzlich nimmt Arnolphe als Hausvater in der Beziehung zu Agnès eine Doppelrolle ein, wenn er als eigentlicher Ziehvater auch der potentielle Ehemann sein möchte. Von der ersten Szene an verhält Arnolphe sich problematisch hinsichtlich aller Implikationen des von ihm repräsentierten Modells, schließt sich selbst unfreiwillig daraus aus und widerspricht der damit einhergehenden Definition des Hausvaters.

Agnès ist durch die Isolation nicht mit den gesellschaftlich konventionalisierten Verhaltensweisen vertraut, wodurch wiederum verhindert wird, dass sie überhaupt von den Heiratsplänen Arnolphes etwas wissen und ihn als potentiellen Ehemann in Betracht ziehen kann. Das Haus, in dem Agnès lebt, ist vorderhand ein gesellschafts- und dadurch auch tabufreier Raum, wodurch die Verhaltensweisen von Agnès immer wieder auf eine kindliche Naivität und Natürlichkeit rückschließen lassen. Die Reflexion und Kommunikation über gesellschaftlich regulierte Verhaltensweisen kann Agnès aufgrund ihrer fehlenden sozialen Bildung nicht leisten und muss dies erst im Laufe der Komödie erlernen. Die Hervorhebung ihrer Natürlichkeit und Naivität erfolgt indessen durch Horace, der im Gegensatz zu Agnès in der Lage ist, diese Kategorien zu artikulieren, ihr Verhalten dazu in Relation zu setzen und dieses letztlich wertzuschätzen. Während Arnolphe sich als sittenlos erweist und Agnès in sexueller Hinsicht begehrt, stellt Horace im Kontakt zu Agnès unter Beweis, dass er sich tugendhaft verhält und sie nach einem Maßstab bewertet, der durch gesellschaftliche Verhaltensideale geprägt ist. Dass Agnès das Verhalten von Horace wertschätzt, bestätigt im Umkehrschluss ihre natürliche Zuneigung zu tugendhaften Verhaltensweisen innerhalb zwischengeschlechtlicher Beziehungen. Die Beziehung zwischen Agnès und Horace, wie sie

⁸ Während Horace, der sich in der Stadt als Besucher aufhält, erklärt, dass ihm diese wegen der großen architektonischen und gesellschaftlichen Vielfalt gefällt, bezieht Arnolphe diese Aussage auf die Möglichkeiten des außerehelichen Geschlechtsverkehrs: „Chacun a ses plaisirs, qu’il se fait à sa guise:/ Mais pour ceux que du nom de Galants on baptise,/ Ils ont en ce Pays de quoi se contenter,/ Car les Femmes y sont faites à coqueter./ On trouve d’humeur douce et la brune, et la blonde“. Molière: „L’École des femmes“, S. 414. In der Übersetzung: „Ja, jeglicher Geschmack gewahrt hier sein Gefallen;/ Doch ein galanter Mann, der findet, Freund, vor allen/ In dieser guten Stadt ein fürstlich Lustrevier./ Denn willig und kokett sind alle Weiber hier./ Voll Liebe schlägt das Herz der Blondes wie der Braunen“. Molière: „Die Schule der Frauen“, S. 219. Horace hat sein Gefallen im Vorfeld in Bezug auf eine gesellschaftliche Form des Vergnügens geäußert, Arnolphe dagegen verknüpft das Gefallen mit sexuellen Begierden, die befriedigt werden.

in der Komödie dargestellt wird, kann aus den eben genannten Gründen aus der Perspektive der neuen Ordnung, die Molière in dieser Komödie herausarbeitet und bestärkt, kein Sittenverstoß sein, sondern entspricht einer Natürlichkeit, die im Anschluss an gesellschaftliche Verhaltensideale des 17. Jahrhunderts einen entscheidenden Faktor darstellt und eine natürlich gegebene Sittenhaftigkeit einschließt.

In Molières Komödie stehen Agnès und Horace für ein Modell ein, das unter Berücksichtigung des konkreten historischen Kontextes an die Salonkultur und das damit verbundene Verhaltenskonzept der Galanterie anschließt.⁹ Die französischen Salons des 17. Jahrhunderts unterstehen einem entschieden weiblichen Einfluss, so bekommen Frauen hier die Möglichkeit, in einem geöffneten Raum vor allem aktiv, aber auch passiv an einer sozialen und kulturstiftenden Praxis teilzunehmen.¹⁰ Als gesellschaftlich exklusiver und elitärer Raum inkludiert der Salon sowohl Frauen als auch Männer. Für die Regelung der zwischengeschlechtlichen Kommunikation ist das Verhaltenskonzept der Galanterie tragend, das innerhalb der Salonkultur ausgehandelt und gleichzeitig praktiziert wird. In Opposition zum ‚geschlossenen ganzen Haus‘ ist der Salon ein vaterloser Raum, in dem die Kategorien der Familienstrukturen zunächst marginal sind. Es geht zudem in einem Salon auch nicht darum, potentielle Ehepartner zu finden, vielmehr stehen tugendhafte zwischengeschlechtliche Freundschaftsbeziehungen im Vordergrund. Die Offenheit des Salons findet sich im neuen Hausmodell des geöffneten ‚ganzen Hauses‘ insofern wieder, als potentielle Ehepartner sich vor der Eheschließung kennenlernen und eine auf gegenseitige Wertschätzung beruhende Beziehung aufbauen können, die in die Ehe integriert werden kann. Die Öffnung des ‚ganzen Hauses‘ deutet auf diese Weise strukturelle Veränderungen an, die die familiären Beziehungen und damit verbundene geschlechterpolitische Implikationen betreffen. Im Anschluss an die zwischengeschlechtliche Kommunikation, die durch die neue Ordnung ermöglicht wird, sind es auch die durch die Salonkultur geprägten Verhaltenskonzepte, die mit dem neuen Hausmodell verbunden werden.

Die moderne Konstellation des Salons hat mithin einen prägenden Einfluss auf die Ausbildung von Umgangsformen und Verhaltensidealen und der damit verbundenen Verhandlung von Tabus, die, wie eingangs erläutert, die Definition des Eigenen durch Abgrenzungsprozesse antreibt, was auch an späterer Stelle für die *Critique de L'École des femmes* einen wesentlichen Aspekt darstellen wird.

Die Galanterie bezeichnet in dieser Beziehung ein Verhaltenskonzept der höfischen Gesellschaft, das eine kommunikative Kompetenz voraussetzt, die den zivilisierten Umgang zwischen Männern und Frauen nicht zuletzt durch die Affektkontrolle gewährleisten soll. Als soziale Praxis beruft sich das galante Verhaltenskonzept auf eine Natürlichkeit, so ist die Galanterie trotz der Inanspruchnahme der Rhetorik nicht wie ein Handwerk zu erlernen und

⁹ Für das Konzept der Galanterie sei verwiesen auf: Ruth Florack und Rüdiger Singer (Hrsg.): *Die Kunst der Galanterie. Facetten eines Verhaltensmodells in der Literatur der Frühen Neuzeit*, Berlin und Boston 2012; Jörn Steigerwald: *Galanterie: Die Fabrikation einer natürlichen Ethik der höfischen Gesellschaft (1610-1710)*, Heidelberg 2011; Alain Viala: „D'une politique des formes: La galanterie“, in: *XVII^e siècle*, 182 (1994), S.143-151.

¹⁰ Zu weiblichen Salons im Frankreich des 17. Jahrhunderts vgl. Carolyn Lougee: *Le paradis des femmes. Women, Salons and Social Stratification in Seventeenth-Century France*, Princeton 1976; Renate Baader: *Dames des lettres. Autorinnen des präziösen, hocharistokratischen und ‚modernen‘ Salons (1649-1698)*, Stuttgart 1986; Margarethe Zimmermann und Roswitha Böhm (Hrsg.): *Französische Frauen der frühen Neuzeit: Dichterinnen, Malerinnen, Mäzeninnen*, Darmstadt 1999.

bleibt einer höfisch geprägten Elite vorbehalten. Indem also die handelnden Subjekte innerhalb der sozialen Praxis unter Beweis stellen können, dass die galanten Ideale ihrer Natur innewohnen, können sie sich von anderen Gesellschaftsmitgliedern, die die Ideale zwar kennen, aber nicht adäquat in der Praxis mangels natürlich gegebener Kompetenz umsetzen können, distinguieren. Diese Kompetenz wird wiederum an den sozialen Stand rückgebunden, der als in der natürlichen moralischen Konstitution des Subjektes angelegt präsentiert wird. Verfolgt wird das ästhetische Ideal des ‚sich Gefallens‘, das sich, bezogen auf den subjektiven Geschmack des Einzelnen, nicht objektiv erfassen lässt und vielmehr auf einer gegenseitigen Übereinstimmung beruht, die sich nur in der sozialen Praxis herstellen kann. Durch diese Konzeption enthebt sich die galante Gesellschaft letztlich bewusst anderen gesellschaftlichen Schichten.

Weder Agnès noch Horace sind vollendete Repräsentanten dieses Verhaltensmodells, dennoch sind die damit verbundenen Ideale für ihre amouröse Beziehung, die auf einer Form der galanten Kommunikation und der natürlichen zwischengeschlechtlichen Zuneigung basiert, grundlegend. Indem diese Liebesbeziehung die Grundlage für die künftige Ehe zwischen Agnès und Horace bildet, wird die Herausbildung eines neuen Modells der Ehe angedeutet, in dem die Frau überhaupt erst eine annähernd relevante Entscheidungsberechtigung erhält und die voreheliche Zuneigung die Öffnung des ‚ganzen Hauses‘ voraussetzt. Übertragen auf die Konstitution des ‚ganzen Hauses‘ ergeben sich aus diesem neuen Modell der Ehe mehrere Konsequenzen: Das geöffnete ‚ganze Haus‘ ist für die Ehefrau kein abgeschlossener Raum mehr, sondern wird für eine bestimmte Form des sozialen Kontaktes geöffnet. Durch die Öffnung des ‚ganzen Hauses‘, in dem auch die Frau die Gäste empfängt, ergibt sich in doppelter Hinsicht eine Erweiterung der Repräsentation des symbolischen Kapitals: Zum einen potenziert der gesellschaftliche Wert der empfangenen Gäste das symbolische Kapital des gastgebenden Hauses, zum anderen stellt die Frau die sittlichen Umgangsweisen mit den Gästen innerhalb der sozialen Praxis sicher und steht auf diese Weise für die Sittlichkeit des ‚ganzen Hauses‘ ein.

Durch die Heirat von Agnès und Horace wird die Ehe der sittlich legitimierte Rahmen für ihre Liebesbeziehung. Die damit verbundene neue Ordnung des geöffneten ‚ganzen Hauses‘, die durch die Liebesbeziehung von Agnès und Horace impliziert wird, löst das Modell der Allianzhehe allerdings nicht in letzter Konsequenz ab. Die voreheliche Zuneigung und Wertschätzung von Agnès und Horace werden stattdessen durch eine glückliche Wendung in eine Form der Allianzhehe integriert. Denn die beiden Liebenden haben sich zwar freiwillig ausgesucht, letztlich sind es aber die Väter, die die Hochzeit ihrer Kinder gemäß der Heiratspolitik arrangieren und die Ehe damit auch juristisch legitimieren.

Bezogen auf die Sexualität geht es innerhalb der neuen Ordnung somit nicht darum, den außerehelichen Geschlechtsverkehr zu legitimieren, sondern die zwischengeschlechtlichen Beziehungen neu zu ordnen. Auch innerhalb dieser Ordnung bleibt der außereheliche Geschlechtsverkehr eine Form der illegitimen sexuellen Praxis. Indem Arnolphe diesen Bereich immer wieder überschreitet, weil er seine sexuellen Begierden projiziert und artikuliert, gerät er selbst und damit auch das Modell, für das er letztlich einsteht, in den Bereich des Tabuisierten und Randständigen, weil er durch sein Verhalten in den Bereich der ‚obscénité‘ fällt.¹¹

¹¹ Am Ende der Komödie wird Arnolphe sogar aus der Gemeinschaft der Hausväter ausgeschlossen, indem ihm

Der ‚obscénité‘ fällt in Molières *L'École des femmes* und *La Critique de L'École des femmes* folglich in Bezug auf das sexuelle Tabu eine doppelte Rolle zu: Erstens wird durch den in der *Critique de L'École des femmes* eingeführten Neologismus ‚obscénité‘ das Tabu zum Ausdruck gebracht, ohne die geltenden Sprachkonventionen auf direkte Weise zu verletzen. Demnach wird so durch einen Platzhalter gewährleistet, dass über den verbotenen Bereich der Sexualität gesprochen werden kann, ohne diesen direkt auszusprechen oder zu konkretisieren. Zweitens, und das ist das Entscheidende, markiert die ‚obscénité‘ als inszenierter Tabubruch den Konflikt dieser beiden gesellschaftlichen Modelle, die im zeitgenössischen Kontext angelegt sind und sich in der Organisation der Sexualität grundlegend voneinander unterscheiden.

Die Komödie ist in diesem Zusammenhang auch die privilegierte Gattung, in der dieser Konflikt überhaupt erst auf diese Weise thematisiert werden kann, da die Konstitution der Komödie zunächst schlicht die Thematisierung des Sexualbereichs erlaubt und darüber hinaus durch das Figureninventar einen speziellen Zugriff auf die Gesellschaft ermöglicht. Während die Tragödie des 17. Jahrhunderts, dem klassischen Vorbild folgend, die Wertvorstellungen einer aristokratischen Elite thematisiert, schließen die Komödien Molières einen wesentlich größeren Gesellschaftskreis ein, wodurch die beiden gesellschaftlichen Modelle überhaupt erst in Konflikt geraten können. Wie im Folgenden darzulegen ist, fällt das in diesem Fall den Tabubruch anklagende (alte) Modell, das durch Arnolphe repräsentiert wird, durch den Tabubruch der ‚obscénité‘, den Molière in den Komödien *L'École des femmes* und *La Critique de L'École des femmes* inszeniert, selbst in das Gebiet des Tabus.

Die „obscénité“ in Molières *L'École des femmes* – Die ‚Schleifenszene‘

Die ‚Schleifenszene‘ ist im Stück in der fünften Szene des zweiten Akts situiert, in der Arnolphe bereits herausgefunden hat, dass Agnès die Bekanntschaft von Horace gemacht hat. Die im Folgenden zitierte Sequenz verdeutlicht zum einen exemplarisch die besondere Komik des Stücks, die sich vorwiegend aus der Spannung zwischen Wissen und Unwissen herstellt, gleichzeitig ist es aber auch hier das sexuelle Tabu des außerehelichen Geschlechtsverkehrs, das Arnolphe reflexartig assoziiert, wodurch aus seiner Sicht das Verdachtsmoment entsteht, dass Agnès ihre Unschuld an Horace verloren hat. Seine Vermutung versucht er durch ein Geständnis von Agnès bestätigt zu finden:

ARNOLPHE *à part* – Ô fâcheux examen d'un mystère fatal,
Où l'examineur souffre seul tout le mal!
À Agnès.
Oute tous ces discours, toutes ces gentilleses,
Ne vous faisait-il point aussi quelques carresses?
AGNÈS – Oh tant; il me prenait et les mains et les bras,
Et de me les baiser il n'était jamais las.

als Sanktion für sein Fehverhalten die Kompetenz als Hausvater abgesprochen und Arnolphe von Chrysalde zum Junggesellen erklärt wird: „Je devine à peu près quel est votre supplice,/ Mais le sort en cela ne vous est que propice ;/ Si n'être point cocu vous semble un si grand bien,/ Ne vous point marier en est le vrai moyen.“ Molière: „L'École des femmes“, S. 480. In der Übersetzung: „Ich ahne ungefähr, was Ihr, mein Freund erduldet,/ Doch mein ich, dem Geschick seid Ihr zu Dank verschuldet./ Wem vor dem Hahnreitem so außermaßen graut,/ Dem ists am besten, traun, er sterbe ungetraut.“ Molière: „Die Schule der Frauen“. S. 276.

ARNOLPHE – Ne vous a-t-il point pris, Agnès, quelque autre chose...

La voyant interdite

Ouf.

AGNÈS – Hé, il m’a...

ARNOLPHE – Quoi?

AGNÈS – Pris...

ARNOLPHE – Euh!

AGNÈS – Le...

ARNOLPHE – Plâit-il?

AGNÈS – Je n’ose,

Et vous vous fâcherez peut-être contre moi.

ARNOLPHE – Non.

AGNÈS – Si fait.

ARNOLPHE – Mon dieu! non.

AGNÈS – Jurez donc votre foi.

ARNOLPHE – Ma foi, soit.

AGNÈS – Il m’a pris... vous serez en colère.

ARNOLPHE – Non.

AGNÈS – Si.

ARNOLPHE – Non, non, non, non! Diantre! que de mystère!

Qu’est-ce qu’il vous a pris?

AGNÈS – Il...

ARNOLPHE *à part* – Je souffre en damné.

AGNÈS – Il m’a pris le ruban que vous m’aviez donné.

À vous dire le vrai, je n’ai pu m’en défendre.

ARNOLPHE *reprenant haleine*. – Passe pour le ruban. Mais je voulais apprendre,

S’il ne vous a rien fait que vous baiser les bras.

AGNÈS – Comment. Est-ce qu’on fait d’autres choses?¹²

Wenn Arnolphe zu Beginn der zitierten Sequenz das Gespräch als „examen“ deklariert und sich selbst die Rolle des „examineur“ zuordnet, kündigt er die kommende Befragung an, die von ihm suggestiv geleitet wird. Anders als in einer einfachen Prüfung wird Agnès dabei ein Regerverstoß unterstellt. Es handelt sich demnach vielmehr um ein Verhör oder um eine Beichte, da das Verdachtsmoment zunächst diese Gesprächsform zu rechtfertigen scheint. Der Vorwurf gegen Agnès wird im Gespräch nicht offen von Arnolphe formuliert, tritt aber durch die Suggestivfragen deutlich hervor: „Ne vous a-t-il point pris, Agnès quelque autre chose.../ Ouf!“ Wenn er fragt, was Horace ihr genommen habe, meint er ihre Jungfräulichkeit und erwartet ein Geständnis von Agnès über den Sittenverstoß des außerehelichen Geschlechtsverkehrs. Für Arnolphe ist diese Sünde bereits in der zwischengeschlechtlichen

¹² Molière: „L’École des femmes“, S. 426-427. In der Übersetzung: „Arnulf: *beiseite*, nicht ohne Ironie! Verwünscht Examen das, wo der, der Fragen stellt,/ Und nicht der Kandidat sich um die Antwort quält! –/ Zu Agnes Nun, außer dem Gespräch und all den Höflichkeiten/ Erwies er dir nicht sonst noch andre Zärtlichkeiten?/ Agnes: O freilich, gar so viel! Er nahm zu jeder Frist/ Mir Hand und Arm und hat sie immerfort geküßt./ Arnulf: Nahm er dir weiter nichts? Komm, Agnes, laß mich fragen/ *Beiseite* Uff!/ Agnes: Doch. – Er raubte mir.../ Arnulf: Was?/ Agnes: Die... Ich darfs nicht sagen!/ Ich fürcht, Ihr macht Euch nur von neuem böses Blut./ Arnulf: Nein!/ Agnes: Doch!/ Arnulf: Mein Himmel, nein!/ Agnes: So schwört mir, Ihr bleibt gut!/ Arnulf: Ich schwörs!/ Agnes: Er raubte mir – ich seh Euch schon verdrossen! –/ Arnulf: Nein!/ Agnes: Doch!/ Arnulf: *außer sich* Nein, nein, nein, nein! – Zum Teufel, welche Possen!/ Was hat er dir geraubt?/ Agnes: Die.../ Arnulf: *beiseite* Gott, ich leide hier/ Wie in der Höllenpein!/ Agnes: *naiv ausbrechend* Die Schleife, die Ihr mir/ Geschenkt habt. Es ist wahr. Ich konnt mich nicht erwehren./ Arnulf: *atmet auf* Die Schleife! – Weiter nichts. – Doch lass mich ferner hören:/ Hat er nicht mehr getan als dir den Arm geküßt?/ Agnes: Nein. – Aber tut man denn noch mehr?“ Molière: „Die Schule der Frauen“, S. 230-231.

Kommunikation und der „gentillesse“ angelegt, die für ihn nur auf Verführung ausgerichtet ist und somit bereits das Vorstadium des Sittenverstoßes bildet.

Die problematische Position, die Arnolphe an dieser Stelle einnimmt, ist symptomatisch für seine Figur. Als eigentlicher Ziehvater befragt er Agnès hier tatsächlich als potentieller Ehemann. Er nimmt die Position des Beichtvaters ein, jedoch nicht als direkter Vertreter der christlichen Kirche, sondern als Vertreter des ‚ganzen Hauses‘, der sich auf das christliche Ordnungssystem beruft. Ausgehend von dieser ambivalenten Position, bringt Arnolphe durch sein Verhalten eine pervertierte und domestizierte Form der Beichte hervor. So ist es hier nicht das Beichtkind, das sich seiner Sünden entledigen will und während des Geständnisses aus Reue leidet, sondern es ist der Beichtvater Arnolphe, der seinen sündhaften Gedanken und Mutmaßungen einen Raum bietet und während der Befragung nicht unter den Antworten, sondern unter den von ihm selbst gestellten Fragen leidet. Damit verbunden ist auch Arnolphes problematische Machtposition, die er aufgrund seines affektdominierten Verhaltens verliert. In diesem Zusammenhang stellt sich Agnès als wirklich unschuldig heraus, während der Sittenverstoß tatsächlich in Arnolphes Gedanken stattfindet.

Agnès ist so unwissend, dass sie seine Fragen nicht auf einen vermeintlichen Sittenverstoß rückbeziehen kann. Dagegen wird deutlich, dass der Tabubruch ohnehin nur in Arnolphes Vorstellung existiert. Dass sie am Ende der zitierten Sequenz fragt: „Comment. Est-ce qu'on fait d'autres choses?“, erlaubt den Rückschluss darauf, dass Arnolphe durch seine Nachfragen eine Leerstelle erzeugt, die auf den Bereich der außerehelichen Sexualität verweist und durch die Agnès den Eindruck gewinnt, dass es weitere Praktiken gibt, die in einer solchen Begegnung üblich sind, denn sie verwendet das unbestimmte „on“. Arnolphes Fragen führen somit dazu, dass Agnès glaubt, dass der Kontakt mit Horace noch weiterer Komponenten bedurfte, um den gesellschaftlichen Normen zu entsprechen. Tatsächlich eröffnet Arnolphe an dieser Stelle den Bereich der sittlichen Grenzüberschreitung, indem er Agnès gegenüber den Verdacht hegt.

Das Geheimnis, um das es in dieser Sequenz geht, wird von Agnès und Arnolphe unterschiedlich verstanden. Während für sie das Geheimnis darin besteht, dass Horace ihr die Schleife gestohlen hat, die Arnolphe ihr ursprünglich geschenkt hatte, liegt für Arnolphe das Geheimnis in der von ihm unterstellten sexuellen Handlung zwischen Agnès und Horace. Die unterschiedliche Definition dieses Geheimnisses erzeugt die Doppeldeutigkeit des Gesprächs, die nur dem wissenden Zuschauer offenbar wird. Der vermutete Tabubruch des außerehelichen Geschlechtsaktes wird an keiner Stelle explizit genannt, sondern nur über Leerstellen angedeutet, die durch nonverbale Zeichen entstehen, wie die zum Teil syntaktisch unvollständigen und elliptischen Sätze verdeutlichen. Zusammen mit den zahlreichen Ausrufen führt dies einerseits zu einer Beschleunigung des Gesprächstempos, andererseits wird dadurch auch eine Spannung in Bezug auf die Offenbarung des Geheimnisses erzeugt, in der auf der einen Seite das Leid, das sich Arnolphe durch seine Vermutungen selbst zufügt, und auf der anderen Seite die Unwissenheit von Agnès, die ebenfalls durch Arnolphes Verhalten begründet ist, besonderen Ausdruck finden.

Die ‚obscénité‘, die in der *Critique de L'École des femmes* zunächst fälschlicherweise Agnès zugeordnet wird, kann im Anschluss an die Analyse der Szene deutlich Arnolphe und seinen Gedanken zugeordnet werden. Der Grund dafür ist die Organisation der Sexualität innerhalb der Ordnung, für die Arnolphe einerseits einsteht, die er aber gleichzeitig permanent

unterläuft und sabotiert. Aus der Perspektive des neuen Modells eines geöffneten ‚ganzen Hauses‘ integriert sich Arnolphe selbst und auch das Ordnungssystem, für das er einsteht, in den Bereich des Tabuisierten, indem er den Bereich der Sexualität aus der Ehe exkludiert. Durch diese Inszenierung wird die Sexualität in Molières Komödie in den Verhandlungsbereich des Tabus einbezogen, womit der Konflikt der beiden Modelle die Sexualität als entscheidende Größe der Konstitution der Familie, des Hauses und der Gesellschaft insgesamt einschließt. Indem die beiden in Konflikt geratenden Ordnungen im zeitgenössischen sozialen Kontext angelegt sind und sowohl die präsentierten sittlichen Ideale als auch die problematischen Verhaltensweisen auf gesellschaftliche Bezüge des 17. Jahrhunderts verweisen, stellt sich ein unmittelbarer Verbindungsstrang zwischen dem dramatischen Text und dem durch das Publikum repräsentierten gesellschaftlichen Kontext her, wodurch die Verhandlung von sexuellen Tabus auf die Theaterbühne des 17. Jahrhunderts befördert wird.

„Il a une obscénité qui n’est pas supportable“ – *La Critique de L’École des femmes*¹³

Infolge der heftigen und langanhaltenden Debatten im Rahmen der *Querelle de L’École des femmes* wurde am 1. Juni 1663 der Einakter *La critique de L’École des femmes* uraufgeführt, in dem Molière die Literaturkritik mit der Komödie verband und die *Querelle de L’École des femmes* literarisch in ein Streitgespräch einer Salongesellschaft um die *École des femmes* transformierte.¹⁴ Die konkrete Anbindung an die Salonkultur des 17. Jahrhunderts wird bereits durch den Schauplatz deutlich: Das Stück spielt im Salon der Figur Uranie. Gemeinsam mit ihrer Cousine nimmt sie die männlichen und weiblichen Gäste in Empfang. Der Salon ist ein geeigneter Schauplatz für diese Art der Komödie, da es sich um einen geöffneten und zugleich vaterlosen Raum handelt, in dem Männer und Frauen soziales Verhalten, Kultur und Literatur sowohl nach bestimmten Maßstäben bewerten als auch praktizieren, und von anderen Verhaltensweisen bewusst abgrenzen. Diese Konstellation ist auch entscheidend für die Differenz der beiden in Konkurrenz stehenden Modelle des geöffneten ‚ganzen Hauses‘ und des geschlossenen ‚ganzen Hauses‘.

Die Grundlage für die Diskussion der Salongesellschaft in diesem Stück ist die Komödie *L’École des femmes* von Molière. Das Geschlechterverhältnis zwischen den Figuren des Stückes ist ausgeglichen: Neben Uranie, ihrer Cousine Élise und Climène nehmen Dorante (ein Ritter), der Marquis (ein Markgraf) und Lysidas (ein Dichter) an dem Salongespräch teil. Zunächst gibt die Diskussion um das Stück Aufschluss über die Befürworter und die Gegner desselben. Die Bewertung der Komödie durch die Figuren hat eine doppelte Funktion: Die hervorgebrachten Kritikpunkte und die damit verbundene Argumentation nehmen zunächst den Kontext der *Querelle de L’École de femmes* auf und erlauben darüber hinaus den Aufschluss über die Konstitution der einzelnen Figuren und die damit verbundenen Repräsentationsformen.

¹³ Molière: „La Critique L’École des femmes“, in: Georges Forestier (Hrsg.): *Molière: Œuvres complètes*, Band 1, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 2010, S. 481-512. Die deutsche Übersetzung im Fußnotentext entspricht der Ausgabe: Molière: „Die Kritik der Schule der Frauen“, in: Molière: *Werke*. Übertragungen von Arthur Luther, Rudolf Alexander Schröder und Ludwig Wolde, Wiesbaden 1954, S. 279-308.

¹⁴ Zum genauen Verlauf der Debatte um das Stück sei an dieser Stelle exemplarisch verwiesen auf Francine Mallet: „La Querelle de L’École des femmes“, in: dies.: *Molière*, Paris 1986, S. 79-98 sowie auf Georges Mongrédien: *La Querelle de L’École des femmes*, 2 Bände, Paris 1971.

Die Salongesellschaft kann in unterschiedliche Kategorien unterteilt werden: Uranie und Dorante sind beispielsweise Befürworter des Stücks, während Climène und der Marquis sich gegen das Stück aussprechen und Agnès Sittenwidrigkeiten vorwerfen. Der dritte Kritiker ist der gebildete Dichter Lysidas, der als pedantischer Vertreter einer Regelpoetik des Dramas das Stück aufgrund seiner formalen Regelverstöße bemängelt. Climène und der Marquis machen durch ihre Rede an zahlreichen Stellen unfreiwillig deutlich, dass sie im Gegensatz zu Uranie und Dorante nur vorgeblich galant sind, die Ideale der Galanterie zwar kennen, aber nicht die Kompetenz aufweisen, diese adäquat in ihr Verhalten zu integrieren. Die Differenz zwischen dem Marquis und Dorante lässt sich durch die Begriffe des *homme galant* und des gegenteiligen *galant homme* erfassen und auf die Opposition der weiblichen Figuren übertragen.¹⁵ Der ausschlaggebende Unterschied in dem chiasmatischen Verhältnis des *homme galant* und des *galant homme* ist die Adjektivstellung. Während die Bezeichnung eines *galant homme* ein Ausweis für einen wirklich galanten Mann ist, markiert das nachgestellte Adjektiv im zweiten Fall die missverstandenen Ideale der Galanterie. Climène und der Marquis offenbaren unfreiwillig ihre Inkompetenz und ihr Missverständnis der galanten Verhaltensideale, indem sie das Stück negativ bewerten. Konkret ordnet Climène nicht Arnolphe, sondern fälschlicherweise Agnès sittliche Regelverstöße zu und der Marquis, der sich ebenfalls als Kritiker konstituiert, entlarvt durch seine Kritikpunkte seine Maßstäbe, die nur vorgeblich der Galanterie entsprechen, tatsächlich aber seine soziale Inkompetenz ausstellen. In der Argumentation von Dorante, dem *galant homme*, und der galanten Uranie wird hingegen deutlich, dass sie die Ideale der Galanterie verinnerlicht und verstanden haben und das Stück dementsprechend beurteilen können. Uranie und Dorante sind natürlich galant, während Climène und der Marquis nur gespielt galant sind. Die Natürlichkeit stellt in diesem Zusammenhang einen wesentlichen Faktor dar, unter dessen Voraussetzung die Distinktion von anderen Mitgliedern der Gesellschaft innerhalb der sozialen Praxis vorgenommen werden kann. Die positive Bewertung dient somit dem Ausweis der Sittenhaftigkeit des Stücks in der Gesamtbetrachtung. Dieser Beurteilung zufolge ist es nicht Agnès, die sich in der Schleifenszene als unanständig erweist, sondern Arnolphe. Im Gegensatz dazu bewertet Climène die Szene so, dass der Sittenverstoß verbal durch Agnès erfolgt und erwähnt erstmals den Begriff der ‚obscénité‘:

CLIMÈNE Quoi la pudeur n'est pas visiblement blessée par ce que dit Agnès dans l'endroit dont nous parlons?

URANIE – Non vraiment. Elle ne dit pas un mot, qui de soi ne soit fort honnête; et si vous voulez entendre dessous quelque autre chose, c'est vous qui faites l'ordure, et non pas elle; puisqu'elle parle seulement d'un ruban qu'on lui a pris.

CLIMÈNE – Ah! ruban, tant qu'il vous plaira; mais ce *le* où elle s'arrête, n'est pas mis pour des prunes. Il vient sur ce *le* d'étranges pensées. Ce *le* scandalise furieusement; et quoi que vous puissiez dire, vous ne sauriez défendre l'insolence de ce *le*.

ÉLISE – Il est vrai, ma cousine; je suis pour Madame contre ce *le*. Ce *le* est insolent au dernier point. Et vous avez tort de défendre ce *le*.

CLIMÈNE – Il a une obscénité qui n'est pas supportable.

ÉLISE – Comment dites-vous ce mot-là, Madame?

¹⁵ Vgl. Jörn Steigerwald: „Um 1700. Galanterie als Konfiguration von Préciosité, Libertinage und Pornographie. Am Beispiel der *Lettres portugaises*“, in: Thomas Borgstedt und Andreas Solbach (Hrsg.): *Der galante Diskurs. Kommunikationsideal und Epochenschwelle*, Dresden 2001, S. 275-304, zur Unterscheidung des *homme galant* und *galant homme* vgl. S. 286-287.

CLIMÈNE – *Obscénité*, Madame.

ÉLISE – Ah! Mon Dieu! *obscénité*. Je ne sais ce que ce mot veut dire; mais je le trouve le plus joli du monde.¹⁶

In dieser Szene wird deutlich, dass Climène den Sittenverstoß auf der Seite der weiblichen Figur von Agnès lokalisiert. Indem sie auf den Vorwurf der Sittenwidrigkeit besteht und das „*le*“ in besonderem Maße als anstößig begreift, entlarvt sie sich in Analogie zu Arnolphes Verhalten als anstandslos. Der Verstoß der außerehelichen Sexualität wird an dieser Stelle tendenziell der Frau zugeordnet und bei ihr vermutet. Entscheidend ist hierbei, dass die „étranges pensées“ durch die Verwendung des „*le*“ hervorgerufen werden, der eigentliche Tabubruch also gedanklich erfolgt und nicht auf der Bühne situiert werden kann, wie auch durch Uranies Kommentar deutlich wird. Climènes Aufmerksamkeit liegt auf dem „*le*“, das als solches durch das Zögern zwar ein Substantiv ankündigt, jedoch im Zusammenspiel mit den Zwischenfragen von Arnolphe eine Leerstelle produziert.

An dieser Textstelle könnte der Vorwurf des Verstoßes gegen die ‚bienscénance‘, die die Einhaltung sittlicher Schicklichkeit einfordert, erhoben werden, jedoch vorwiegend in Bezug auf das Verhalten von Arnolphe, der als „examineur“ die Fragen stellt und Agnès alleine aufgrund ihrer Unwissenheit Doppeldeutigkeiten weder erkennen noch bewusst produzieren kann, da ihr das Tabu der außerehelichen Sexualität durch Arnolphes Erziehung streng genommen nicht bekannt sein kann. Ihre Antworten können demzufolge nur eindeutig sein und erst im Zusammenhang mit Arnolphes Fragen doppeldeutig wirken. Uranie bemerkt entsprechend die besondere Unschuld und die Natürlichkeit von Agnès, die in ihrer Rede deutlich wird. Die Natürlichkeit ist in Bezug auf das galante Verhaltensideal eine entscheidende Eigenschaft, die in Opposition zur Affektiertheit nicht erlernbar, sondern nur wenigen Menschen eigen ist, wodurch sich die Natürlichkeit als entscheidendes Distinktionsmerkmal der Galanterie konstituiert.

Climène verwendet hier erstmals den Begriff der ‚obscénité‘, der im zeitgenössischen Kontext als Substantiv einen Neologismus bildet. Die ironisierende Nachfrage von Élise bezeugt den Status des Begriffs als Novum, dessen Definition nicht eindeutig festgelegt ist: „Je ne sais ce que ce mot veut dire; mais je le trouve le plus joli du monde“. Das außerordentliche kulturstiftende Potential der Sprache wird durch den Ausdruck deutlich, so versucht Climène mit diesem Begriff das Unaussprechliche, nämlich den außerehelichen Geschlechtsverkehr, unausgesprochen zu lassen, aber dennoch darüber zu sprechen. Es wird somit eine Begrifflichkeit für ein Phänomen eingeführt, um einen Diskurs zu ermöglichen, ohne unmittelbar gegen den geltenden Verhaltenskodex zu verstoßen, denn die explizite Benennung des sexuellen Tabus würde offensichtlich gegen das Gebot der ‚bienscénance‘

¹⁶ Molière: „La Critique L'École des femmes“, S. 493-494. In der Übersetzung: „Climène: Wie? Wird das Schamgefühl nicht aufs tiefste verletzt durch das, was Agnes in jener Szene sagt, von der wir eben sprachen?/ Uranie: Nein, ganz gewiß nicht. Sie sagt kein Wort, das an sich nicht durchaus anständig wäre, und wenn Sie dahinter etwas anderes vermuten wollen, dann sind Sie es, die den Anstand verletzt, und nicht Agnes, denn sie spricht nur von einer Schleife, die man ihr geraubt hat./ Climène: Ach, Schleife hin, Schleife her! Dieses ‚die‘, bei dem sie stockt, spricht deutlich genug. Bei diesem ‚die‘ kommen einem ganz üble Gedanken. Dieses ‚die‘ ist im höchsten Grade unanständig, und Sie mögen sagen, was Sie wollen, aber die Anstößigkeit dieses ‚die‘ können Sie nicht leugnen./ Elise: Das ist ganz richtig, liebe Kusine. Ich bin wie Madame auch gegen das ‚die‘. Dieses ‚die‘ ist anstößig bis dort hinaus, und Sie haben unrecht, es zu verteidigen./ Climène: Es ist von einer unerträglichen Obszönität./ Elise: Was für ein Wort gebrauchten Sie eben, Madame?/ Climène: Ich sagte: Obszönität./ Elise: Ah! Obszönität! Ich weiß nicht, was dieses Wort bedeutet, aber ich finde es entzückend.“ Molière: „Die Kritik der Schule der Frauen“, S. 287-288.

verstoßen. Ferner beweist die Verwendung, dass Climène durchaus mit der Salonkultur und den damit verbundenen Entwicklungen vertraut ist, sie macht aber gleichzeitig unfreiwillig deutlich, dass sie die Maßstäbe nicht korrekt anzuwenden vermag, wenn sie die ‚obscénité‘ fälschlicherweise Agnès zuordnet.

In Analogie dazu projiziert Arnolphe seine sündhaften Gedanken auf Agnès, unterstellt ihr den Tabubruch und offenbart so sein unsittliches Denken. Die ‚obscénité‘ kann insofern kein Faktum sein, als sie an die Wahrnehmung des Beurteilenden gebunden ist und die Figuren, die die Rede von Agnès in der ‚Schleifenszene‘ als obszön beurteilen, gleichzeitig nur obszön sein können. Indem die ‚obscénité‘ sowohl Tabumarker als auch inszenierter Tabubruch ist, werden in dieser Komödie die aktive Verhandlung des sexuellen Tabus und die damit verbundenen gesellschaftlichen Abgrenzungsprozesse demonstriert.

Die ‚obscénité‘ als inszenierter Tabubruch in der Komödie des 17. Jahrhunderts

Was in Molières dramatischen Texten vorgeführt wird, ist das kommunikative Lokalisieren von Tabus, wodurch ein expliziter Verbindungsstrang zwischen dramatischer Rede beziehungsweise Bühnenhandlung und gesellschaftlichem Kontext hergestellt wird. Der langandauernde Publikumserfolg der *École des femmes* sowie die damit verbundenen Debatten, die sowohl den Inhalt als auch die Form der Komödie betreffen, beweisen die gesellschaftliche Sprengkraft des Stoffes im historischen Kontext und verdeutlichen, dass es in Molières Komödien nicht um die Darstellung eines utopischen Ideals oder die starre Einhaltung geltender Regeln geht, sondern um eine konkrete Anbindung an die zeitgenössische Gesellschaft. Bezogen auf die Frage nach einer *Ästhetik des Tabuisierten* wird erkennbar, dass Tabus den zeitlichen und gesellschaftlichen Gegebenheiten sowie der Wandelbarkeit derselben unterliegen und auf diese Weise in Molières Komödien auf der Theaterbühne bereits verhandelt werden, noch bevor die Kategorie des Tabus als solche in Europa bekannt ist. Dennoch wirkt die Doppeldeutigkeit der ‚Schleifenszene‘ auch noch in der gegenwärtigen Rezeption nach und zeigt, dass die Gültigkeit von Tabus im Zuge des gesellschaftlichen Wandels nicht erlischt, sondern die Bewertung derselben unter anderen Maßstäben erfolgt, die wiederum vom jeweiligen gesellschaftlichen Kontext abhängig sind.

Die Debatte um die Form der Komödie verweist auf die geltenden poetischen Regeln und Normen, die durch die Missachtung derselben zur Diskussion gestellt und neu ausgehandelt werden. Der Publikumserfolg des Stückes ist ein nonverbales Indiz für die Infragestellung der Regelpoetik und des damit verbundenen Wandels des Publikumsgeschmacks. Molières Orientierung am Publikum hat seinen Ursprung in den Anfängen seiner Theaterarbeit. Mit seiner Schauspieltruppe begann er in der französischen Provinz unter anderem Farcen und Possenstücke in Anlehnung an die italienische *Commedia dell'arte* aufzuführen. Die Parallelen zum volkstümlichen Jahrmarkttheater zeichnen sich in einigen Komödien Molières ab. Molière war nicht nur Theoretiker, sondern auch Praktiker. Er war Schauspieler, Theaterdirektor und Dichter und in seinem Schaffen immer vom Publikum und dem Erfolg der Stücke abhängig. Was Molière sowohl inhaltlich als auch formal beachtet hat, ist der Geschmack des Publikums.¹⁷

¹⁷ Diese Zuwendung ist auch aus wirtschaftlicher Sicht erklärbar, da das Publikum Eintritt für die Vorstellungen gezahlt hat und dieser unter der Theatertruppe aufgeteilt wurde. Genaue Ausgaben und Einnahmen der Truppe verzeichnet das *Registre* des Truppenmitglieds La Grange. Charles Valet de La Grange: *Registre*,

In der *Critique de L'École des femmes* spricht Dorante dem Publikum eine wichtige Rolle in Verbindung mit der Gültigkeit formaler Regeln zu, wenn er entgegen Lysidas Bemängelung der Regelverstöße argumentiert: „[...] Je voudrais bien savoir si la grande règle de toutes les règles n'est pas de plaire; et si une pièce de Théâtre qui a attrapé son but n'a pas suivi un bon chemin. Veut-on que tout un public s'abuse sur ces sortes de choses, et que chacun n'y soit pas juge du plaisir qu'il y prend?“¹⁸ Dorante verweist somit auf die Legitimität und Relevanz des Publikumsgeschmacks. Die französische Komödie erhält so eine Neudeutung durch Molière in ihrer Funktion als gesellschaftsnahe und vor allem gesellschaftskritische Gattung.¹⁹ Die Ablösung einer alten durch eine neue Ordnung zeigt sich in diesem Kontext auf unterschiedlichen Ebenen: Indem Molière eine neue Komödienkonzeption zugrunde legt, thematisiert er auf eine bestimmte Weise gesellschaftliche Veränderungsprozesse. Molières Inszenierung der ‚obscénité‘ erzeugt ein Kippmoment, in welchem der Tabubruch die Deutungsverschiebung des Tabus markiert und der ursprünglich Tabuisierende zum Tabuisierten wird, wodurch neue Ordnungen konstituiert und manifestiert werden.

Im Hinblick auf die gesellschaftlichen Entwicklungen des 18. Jahrhunderts wohnt den Komödien Molières ein besonderes kulturstiftendes Potential inne, wenn die Sexualität als gesellschaftskonstituierende Kategorie in den Verhandlungsbereich des Tabus einbezogen wird und die geschlechterpolitische Neuordnung angekündigt wird. Auf diese Weise findet mit dem inszenierten Tabubruch der ‚obscénité‘ die Verhandlung eines sexuellen Tabus auf der Theaterbühne des 17. Jahrhunderts statt.

LITERATURVERZEICHNIS

- Baader, Renate: *Dames des lettres. Autorinnen des präziösen, hocharistokratischen und ‚modernen‘ Salons (1649-1698)*, Stuttgart 1986.
- Brunner, Otto: „Das ‚Ganze Haus‘ und die alteuropäische ‚Ökonomik‘“, in: Ferdinand Oeter (Hrsg.): *Familie und Gesellschaft*, Tübingen 1966, S. 23-56.
- DeJean, Joan: *The Reinvention of Obscenity: Sex, Lies, and Tabloids in Early Modern France*, Chicago 2002.
- Dülmen, Richard van: *Kultur und Alltag in der Frühen Neuzeit: Erster Band, Das Haus und seine Menschen, 16.-18. Jahrhundert*, München 1990.

hrsg. v. Sylvie Chevalley, Genf 1973. Was an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben darf, ist die Tatsache, dass Molière neben dem Publikum auch als Hofdichter immer von der Gunst des Königs abhängig war, die Zuwendung zum Publikum in diesem Zusammenhang also nicht absolut zu verstehen ist. Eine Studie, die Molières Biographie in den Kontext der Pariser Kultur stellt und seine praktische Theaterarbeit einbezieht, ist die von Virginia Scott: *Molière. A Theatrical Life*, Cambridge 2000.

¹⁸ Molière: „La Critique L'École des femmes“, S. 507. In der deutschen Übersetzung: „[...] Ich möchte wissen, ob nicht die Regel aller Regeln darauf hinausläuft, daß ein Stück gefallen muß, und ob es nicht als mißlungen zu gelten hat, wenn es dieses Ziel verfehlt. Will man etwa, das ganze Publikum solle einen Grundsatz verkennen und keiner mehr selbst darüber urteilen dürfen, was ihm Vergnügen macht?“ Molière: „Die Kritik der Schule der Frauen“, S. 302.

¹⁹ Vgl. Hartmut Stenzel: *Molière und der Funktionswandel der Komödie im 17. Jahrhundert*, München 1987. Stenzels Untersuchung deutet den Funktionswandel der Komödie vor allem in Bezug auf die Alleinherrschaft Ludwigs XIV. und die damit verbundenen gesellschaftlichen Verhältnisse, die sich grundlegend ändern.

- Florack, Ruth und Rüdiger Singer (Hrsg.): *Die Kunst der Galanterie. Facetten eines Verhaltensmodells in der Literatur der Frühen Neuzeit*, Berlin und Boston 2012.
- Forestier, Georges und Claude Bourqui: „L'École des femmes. Notice“, in: Georges Forestier (Hrsg.): *Molière: Œuvres complètes*, Band 1, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 2010, S. 1334-1355.
- Foucault, Michel: *La volonté de savoir*, Paris 1976.
- Gründer, Karlfried: „Tabu“, in: ders. (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Völlig neubearbeitete Ausgabe des ‚Wörterbuchs der philosophischen Begriffe‘ von Rudolf Eisler, Band 10, Basel 1998, S. 877-879.
- Johnson, Barbara: „Teaching Ignorance: *L'École des Femmes*“, in: *Yale French Studies*, 63 (1982), S. 165-182.
- La Grange, Charles Valet de: *Registre*, hrsg. v. Sylvie Chevalley, Genf 1973.
- Letts, James T.: „*L'École des femmes* ou la défaite de la parole inauthentique“, in: *Modern Language Notes*, 95.4 (1980), S. 1023-1032.
- Lougee, Carolyn: *Le paradis des femmes. Women, Salons and Social Stratification in Seventeenth-Century France*, Princeton 1976.
- Mallet, Francine: „La Querelle de *L'École des femmes*“, in: dies.: *Molière*, Paris 1986, S. 79-98.
- Molière: „Die Kritik der Schule der Frauen“, in: Molière: *Werke*. Übertragungen von Arthur Luther, Rudolf Alexander Schröder und Ludwig Wolde, Wiesbaden 1954, S. 279-308.
- Molière: „Die Schule der Frauen“, in: Molière: *Werke*. Übertragungen von Arthur Luther, Rudolf Alexander Schröder und Ludwig Wolde, Wiesbaden 1954, S. 279-308.
- Molière: „*L'École des femmes*“, in: Georges Forestier (Hrsg.): *Molière: Œuvres complètes*, Band 1, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 2010, S. 393-481.
- Molière: „La Critique *L'École des femmes*“, in: Georges Forestier (Hrsg.): *Molière: Œuvres complètes*, Band 1, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 2010, S. 481-512.
- Mongrédien, Georges: *La Querelle de ‚L'École des femmes‘*, 2 Bände, Paris 1971.
- Richarz, Irmintraut: *Oikos, Haus und Haushalt. Ursprung und Geschichte der Haushaltsökonomik*, Göttingen 1991.
- Schulze-Witzenrath, Elisabeth: „Sprachhandlung und hohe Komödie in Molières *École des femmes*“, in: *Poetica, Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*, 10 (1978), S. 154-187.
- Scott, Virginia: *Molière. A Theatrical Life*, Cambridge 2000.
- Steigerwald, Jörn: „Diskrepante Väterfiguren. Haus, Familie und Liebe in Molières *École des femmes*“, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 36.1 (2012), S. 25-47.
- Steigerwald, Jörn: *Galanterie: Die Fabrikation einer natürlichen Ethik der höfischen Gesellschaft (1610-1710)*, Heidelberg 2011.
- Steigerwald, Jörn: „Um 1700. Galanterie als Konfiguration von Préciosité, Libertinage und Pornographie. Am Beispiel der *Lettres portugaises*“, in: Thomas Borgstedt und Andreas Solbach (Hrsg.): *Der galante Diskurs: Kommunikationsideal und Epochenschwelle*, Dresden 2001, S. 275-304.
- Stenzel, Hartmut: *Molière und der Funktionswandel der Komödie im 17. Jahrhundert*, München 1987.

Stierle, Karlheinz: „Komik der Handlung, Komik der Sprachhandlung, Komik der Tragödie“, in: ders.: *Text als Handlung. Grundlegung einer systematischen Literaturwissenschaft*. Neue, veränderte und erweiterte Auflage, München 2012 (¹1975), S. 299-330.

Viala, Alain: „D’une politique des formes: La galanterie, in: *XVII^e siècle*, 182 (1994), S. 143-151.

Wartburg, Walter von: „obscenus“, in: ders.: *Französisches Etymologisches Wörterbuch: Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, Band 7, photomechanischer Nachdruck, Basel 1981 (¹1955), S. 279.

Zimmermann, Margarethe und Roswitha Böhm (Hrsg.): *Französische Frauen der frühen Neuzeit: Dichterinnen, Malerinnen, Mäzeninnen*, Darmstadt 1999.

AUTORINNENVERZEICHNIS

Dennis Bock, M.A. (promoviert), Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Arbeitsstelle für Interkulturelle Literatur- und Medienwissenschaft am Institut für Germanistik der Universität Hamburg, Studium der Germanistik und Soziologie an der Universität Hamburg, literaturwissenschaftliche Promotion ebendort. Forschungsschwerpunkte: Literatur des 20. Jahrhunderts, Repräsentation von Gewalt in Literatur und Medien des 20. Jahrhunderts, Shoah-Literatur, Holocaust und Gender Studies, (Sozial- und Gedächtnis-)Geschichte der NS-Konzentrationslager, Alltagsgeschichte.

Kevin M. Dear, Wissenschaftlicher Mitarbeiter und Doktorand im Fach Philosophie an der Universität Paderborn. Er promoviert zum Thema „Leistungsgerechtigkeit im Politischen Liberalismus“. Forschungsschwerpunkte: Allgemeine und Angewandte Ethik, Wirtschaftsphilosophie und Politische Philosophie sowie Erziehungs- und Bildungsphilosophie.

Adelina Debisow, M.A., Doktorandin und Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Germanistik und Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Paderborn. Sie promoviert zum Thema „Komische Väterfiguren – Die Krise des Hausvaters in der französischen Komödie um 1700“. Forschungsschwerpunkte: Genese der französischen Komödie im 17./18. Jh.; Zwischengeschlechtliche Beziehungen und sozialer Strukturwandel im Drama um 1700.

Ute Frietsch, PD Dr., Privatdozentin am Institut für Kulturwissenschaft der Humboldt-Universität zu Berlin. Derzeit wissenschaftliche Mitarbeiterin der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel. Forschungsschwerpunkte: Kultur- und Wissensgeschichte, Wissenschaftsgeschichte (16. bis 21. Jahrhundert).

Lis Hansen, M.A., Promovierende der Graduate School „Practices of Literature“ an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. Forschungsschwerpunkte: Raum- und Wissensordnungen sowie Materialität in der Literatur des 19. bis 21. Jahrhunderts, insbesondere literarische Repräsentationen von Abfall und Müll.

Benjamin Hein, M.A., Historiker und Archivar im Landeskirchlichen Archiv der Nordkirche. Forschungsschwerpunkte: Pop- und Populärkultur, nordelbische Kirchengeschichte, Erinnerungskultur.

Sarah-Christina Henze, M.A., Promotionsstipendiatin der Universität Paderborn im Fach Komparatistik/Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft. Forschungsschwerpunkte: Literatur und Medizin; Darstellung psychischer Erkrankungen in der Literatur, Romantheorie, Erzähltheorie, kleine epische Formen.

Mara Kollien, B.A., Studentin im Master Komparatistik/Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft. Forschungsschwerpunkte: Women and gender roles in contemporary anglophone popular culture.

Tanja Lange, 1. Staatsex. LA, absolvierte an der Universität Rostock das Studium für Anglistik/Amerikanistik, Philosophie und Geschichte mit Forschungsschwerpunkten im Bereich der Kulturwissenschaften und Gender Studies. Seit 2015 arbeitet sie im Autonomen Frauenhaus Rostock.

Marie Meininger, B.A., Studentin im Master Komparatistik/Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft an der Universität Paderborn und Junior-Beraterin bei der KULTURPERSONAL GmbH, Weimar. Forschungsschwerpunkte: Pop-, Populär- und Gegenwartskultur.

Vera Nordhoff, B.A., Studentin im Master Komparatistik/Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft, Forschungsschwerpunkte: Serielle Erzählformen, Metaphern als Gestaltungsmittel in Literatur und Film, Das Paniopticon nach Foucault im digitalen Zeitalter.

Verena Richter, M.A. (promoviert), DAAD-Lektorin an der École normale supérieure – Paris, promovierte an der KU Eichstätt-Ingolstadt mit einer Arbeit zu Inszenierungen von Adoleszenz in den Filmen von François Truffaut und Louis Malle, Forschungsschwerpunkte: Inszenierungen von Adoleszenz in Literatur und Film, Stummfilmburleske, französischer Film in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, filmische Topologien.

Leonie Süwolto, Dr., Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Germanistik und Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Paderborn. Forschungsschwerpunkte: Gattung und Geschlecht in der Tragödie um 1800, Repräsentationen von Alter und Krankheit in Texten und Filmen der Gegenwartsliteratur, Ästhetiken des Tabu(bruchs) in der Literatur- und Kulturgeschichte.

Elisabeth Werner, B.A., Studentin im Master Komparatistik/Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft an der Universität Paderborn. Forschungsschwerpunkte: Mediävistik, Literatur der Frühen Neuzeit (vornehmlich Pierre Corneille und Andreas Gryphius), Intermedialität, Interkulturalität, Gender Studies.

Stephanie Willeke, (promoviert), Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Germanistik und Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Paderborn, promovierte an der Universität Paderborn mit der Arbeit: „Der (un-)begrenzte Krieg. Die literarische Darstellung der neuen Kriege.“ Forschungsschwerpunkte: Erinnerungstheorien, Diskurstheorie, Kriegsdarstellungen in der Gegenwartsliteratur, Shoah- und Lagerliteratur.

Alin Bashja Lea Zinner, B.A., Berufsberaterin bei der Bundesagentur für Arbeit und freie Literaturwissenschaftlerin. Forschungsschwerpunkte: Holocaust-Literatur, sexualisierte Gewalt, Pädophilie/Päderastie und Sexzwangsarbeit in Konzentrationslagern, jüdischer Glaube während des Holocaust.

BILDNACHWEISE

Für die Abbildungsnachweise und die Klärung der Bildrechte sind die jeweiligen AutorInnen verantwortlich.