

Exzentrische Zeichen

Narben in literarischen Texten des 20. und 21. Jahrhunderts

Dissertation

zur Erlangung des akademischen Grades
eines Doktors der Philosophie (Dr. phil.)

der
Philosophischen Fakultät
der Universität Erfurt

vorgelegt von

Tobias Schmidt
aus Arnstadt

Erfurt 2021

Erstes Gutachten: Prof. Dr. Bettine Menke (Universität Erfurt)
Zweites Gutachten: (apl.) Prof. Dr. Dietmar Schmidt (Universität Erfurt)

Datum der Promotion: 20.10.2021

urn:nbn:de:gbv:547-202300114

„Diese Narbe fehlt mir. Wenn das kein überzeugender Beweis für deine Geschichte ist!“

Michael Roes: *Die Legende von der Weißen Schlange* (2014)

„[...] and that is where the story begins, in your body, and everything will end in the body as well.“

Paul Auster: *Winter Journal* (2013)

„Ja“, sagte er, „Ihr Buch ...“

Ich drückte ihm die fehlenden 87 Seiten in die Hand.

„Und das ist alles authentisch?“

Ich nickte. Vielleicht solltest du ihm deine Narben zeigen, dachte ich, ließ es aber bleiben.“

Jörg Fauser: *Robstoff* (1984)

„Er saß da und betrachtete ihr Angesicht, das merkwürdigerweise nicht sehr verletzt worden war. Es war auch nicht viel bleicher als zu ihren Lebzeiten, denn das hatte es gar nicht werden können. Es war ganz durchsichtig, und die Narbe in der Oberlippe war so klein geworden, als habe sie überhaupt nichts mehr zu bedeuten. Und das hatte sie ja auch nicht. Jetzt nicht mehr.“

Pär Lagerkvist: *Barabbas* (1950)

Inhalt

Bearing Scars. Zu einer Fotografie Ishiuchi Miyakos.....	1
--	---

I. Aufriss

1. „und alles komme zutage“: Odysseus kehrt heim.....	14
---	----

II. Umriss

2. Rahmen und Ränder (Methodisches).....	25
2.1 Framing the Body: Diskurse des Körpers.....	27
2.2 Vom Rand aus. Über die Stelle der Narbe.....	49
2.3 Was bis jetzt schon über die Narbe zu sagen ist.....	67
3. Nahe Verwandte: Die Hautzeichen Falte und Wunde.....	71
3.1 Zur Differenzierung von Körperzeichen und Hautzeichen.....	77
3.2 Falten: Zwischen Prinzip und Zustand.....	86
3.3 Wunden: Offenheit, Kontingenz, Evidenz.....	101

III. Abriss

4. Aus der Sprache fallen. Vom Insistieren des Körpers.....	115
4.1 Gesichtsverluste. Effekte des abwesenden Gesichts in Andrej Gelassimows <i>Durst</i>	132
4.2 „die ungeschlachte Schrift“: Zu Thomas Hettches Roman <i>NOX</i>	164
5. Falsche Zeugnisse.....	194
5.1 Trügerische Identität(sbeweise). Zu zwei Erzählung Jorge Luis Borges’	
5.1.1 Akte des Glaubens. Das Zeugnis der Narbe in „El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké“.....	194
5.1.2 Vom Trug der Narbe in „La forma de la espada“.....	208
5.2 „befreit von der schweren lädierten Haut“. Wirklichkeit und Körper in Nicolas Borns Roman <i>Die Fälschung</i>	225
Durchkreuzen. Das Wuchern der Narbe in Howard Hawks’ <i>Scarface</i>	251
Literaturverzeichnis.....	264
Abbildungsverzeichnis.....	275
Danksagung.....	276
Lebenslauf.....	277

Bearing Scars. Zu einer Fotografie Ishiuchi Miyakos

Umgeben von unversehrter, aber unzähligen winzigen Furchen übersäter Haut, sehe ich die Narbe einer Person. Damit sind schon jene Parameter benannt, die sich mir unmittelbar beim Betrachten einer Fotografie Ishiuchi Miyakos (*1947) zeigen. Lange Zeit habe ich die äußerste Beschränktheit des Ausschnitts übersehen, der in Verbindung mit der Wahl des Filmmaterials eine nahezu monochrome Makroaufnahme erzeugt. Dadurch entsteht eine extreme Nähe zur abgebildeten Narbe, die kompositorisch wie auch vom Schärfebereich her das Zentrum der Aufnahme ist. Wobei der Schärfebereich eine von links unten nach rechts oben verlaufende Linie beschreibt, deren Mitte die Narbe vertikal kreuzt. Das Motiv gewinnt dadurch eine gewisse formale Dynamik, und aus der kompositorischen Anordnung entsteht der bemerkenswerte Effekt des Herauswölbens der Narbe aus dem Bild, als bewege sie sich auf mich zu. Offensichtlich entsteht dieser Effekt aus der Relation der (Un)schärfebereiche, die sich aus der Oberflächenstruktur des abgebildeten Körperbereichs und aus der gewählten Blendeneinstellung ergeben. Es ist dieser Bewegungseffekt, der die apparativ bedingte extreme Nähe nochmals steigert – nun allerdings mit dem paradoxen Folgeeffekt, dass ich auf Distanz gehe. Nicht aus Abscheu oder einem Gefühl von Aufdringlichkeit heraus, sondern vielmehr der schieren Präsenz der Narbe wegen, die nichts weiter von mir zu verlangen scheint als zu sehen. Doch im bloßen Sehen ihrer Präsenz fühle ich mich verloren und herausgefordert zugleich, meine Blicke suchen nach Anhaltspunkten und Deutungsangeboten, dabei will diese Aufnahme doch nichts bedeuten als die insistierende Präsenz der Narbe. Die Fotografie ist auf den ersten Blick seltsam leer bei gleichzeitiger Ausfüllung des Ausschnitts mit bloßer Haut. Ich sehe fast nur Haut. Keine leere Hülle zwar, dafür aber die leere Fülle einer Fotografie.¹

Habe ich mich einmal auf das Bild bzw. die Narbe darauf eingelassen, sehe ich, dass die vertikale Linie der Narbe Verdickungen aufweist, mehr Knoten- als Kreuzungspunkte, die in ihrer regelmäßigen Wiederkehr eine Kette bilden. Die Wunde, aus der diese Narbe

1 Spätestens an dieser Stelle könnte ich in einen Analysemodus wechseln, der auf diskursive Lesarten des Bildes abzielen würde, die für mich an dieser Stelle aber nicht im Mittelpunkt stehen sollen. Beispielsweise ließe sich in Anbetracht der japanischen Herkunft Ishiuchi Miyakos die ostentativ ausgestellte Leere problemlos an zen-buddhistische Konzepte anschließen. Lena Fritsch bspw. liest eine andere Narben-Fotografie Ishiuchi Miyakos („Scar 1983 illness“) als Memento Mori und verbindet diese Lesart mit buddhistischen Konzepten, die spezifisch für die japanische Kunst sind. Mit *mono no aware* und *wabi sabi* adressiert Fritsch dabei zwei Konzepte, die sich u.a. auf den Körper und dessen Verfallsgeschichte beziehen, diese aber im Gegensatz zu westlichen Ansätzen durchweg positiv besetzen. *Mono no aware* beschreibt Fritsch als eine „melancholic awareness of the transience of all things“; *wabi sabi* meint die Akzeptanz einer „impossibility of perfection and the ephemeral nature of things“. Lena Fritsch: *The Body as Screen: Japanese Art Photography of the 1990s*. Hildesheim 2011. S. 238–239.

hervorging, muss genäht worden sein, das heißt, sie musste einigermaßen tief gewesen sein, möglicherweise durch einen Schnitt, was die schmale Linie, die die Narbe ist, nahelegt. An diesem Punkt gerät meine Lektüre² des Bildes allerdings ins Stocken, ich muss erkennen, dass mir nur noch spekulative Annäherungen bleiben. Mehr als das zu Sehende und die daraus abgeleiteten Merkmale habe ich nicht. Alles, was daraus folgen würde, fände in der Fotografie keine Begründung mehr und ginge über diese hinaus. „Fotos, die von sich aus nichts erklären können, fordern unwiderstehlich zu Deduktionen, Spekulationen und Phantastereien auf“,³ lese ich bei Susan Sontag, wobei sie sich, wie auch Barthes oder Benjamin auf andere Arten von Fotografien bezieht, nämlich auf *Ereignis*fotografien, Bilder von Menschen in bestimmten Situationen. Und das zeigt Ishiuchi Miyakos Fotografie nun nicht im geringsten. Was ich sehe ist ein Körperteil im weitesten (oder engsten) Sinne des Wortes, denn ich kann nicht sagen, um welchen Teil es sich handelt. Gehe ich auf Distanz zum Bild, indem ich es von einer größeren Entfernung aus betrachte, habe ich den Eindruck, einen Handrücken zu sehen: in der unteren rechten Bildecke möchte ich die Mulde zwischen zwei Fingerwurzeln sehen und ich glaube in der Bildmitte die horizontal zum rechten Rand verlaufende Erhebung einer Fingersehne zu erkennen. Allerdings liegt genau jene Stelle im Übergangsbereich von Schärfe zu Unschärfe, es könnte sich also bloß um einen weiteren technisch induzierten Effekt handeln. Meine Spekulation baut auf schwachen Indizien und läuft ins Leere.

Je öfter ich die Fotografie von Ishiuchi Miyako betrachte, desto stärker habe ich den Eindruck, ihr fehle etwas. Sie ist schön und die Unschärfe schmeichelt meinem Blick, die Ruhe des Bildes wirkt geradezu meditativ. Und trotzdem ist es keine Aufnahme, in der ich mich verliere und in der ich immer neue Elemente oder unerwartete Verbindungen zwischen Elementen entdecke. Sie reizt mich nicht, ist aber deshalb nicht weniger (heraus)fordernd. Was dieser Fotografie fehlt, muss ich erneut paradoxal nennen, denn mir scheint, die Aufnahme wird gerade nicht durch das zu Sehende bestimmt, sondern maßgeblich durch ein ihr fehlendes Element: den Kontext. Dessen Fehlen ist durch die Wahl des Aufnahmebereichs und die damit verbundenen apparativen und technischen Erfordernisse erzwungen. Die gewählte Einstellung erzeugt eine extreme Nähe zur Narbe, in der ihr unmittelbar räumlicher Kontext in Unschärfe verschwimmt und der größere räumliche, d.h. körperliche Kontext vollkommen ausgeschlossen wird. Es ist mir ja nicht einmal möglich, den Ort der Narbe auf dem Körper zweifelsfrei zu erkennen, geschweige denn zu benennen. Dieses Fehlen des

2 Mit Roland Barthes könnte ich hier durchaus von *studium* sprechen.

3 Susan Sontag: „In Platons Höhle“, übersetzt von Gertrud Baruch, in: dies.: *Über Fotografie*. Frankfurt am Main, 162004. S. 9–30, hier S. 28.

Kontextes ist für mich das *punctum* des Bildes,⁴ jenes Element, das mich ‚besticht‘ und das es mir ermöglicht, weiter über diese Fotografie und die Narbe darauf nachzudenken. Vielleicht ist Kontext aber auch nicht der treffende Begriff für das fehlende Element, mit ebenso großer Berechtigung und Skepsis könnte ich es auch als das fehlende Außen bezeichnen. Aber das Außen wovon eigentlich? Der Fotografie, des Körpers, meines Wissens?

Der editorische Kontext der Fotografie lässt sich jedenfalls sehr genau bestimmen: Sie befindet sich in Ishiuchi Miyakos 2005 erschienenem Bildband *scars*, der auf eine Ausstellung von 1999 zurückgeht.⁵ Das Buch versammelt 42 Aufnahmen von Narben, die in einem Zeitraum von 1991 bis 2003 entstanden, also auch über den Zeitpunkt der Ausstellung hinausreichen. Jeder der Fotografien ist als Titel die Ursache der Narbe und das Jahr ihrer Entstehung beigegeben, zusammen mit dem Jahr der Aufnahme. Dabei werden als Ursachen Krankheit, Unfall, Krieg, Transplantation und Verbrühung genannt, ohne diese näher zu bestimmen. Unfall und Krankheit sind dabei die häufigsten Ursachen, gefolgt von wenigen Verbrühungen, noch weniger Kriegsnarben, einer Transplantationsnarbe und einer Narbe, die von einem Selbstmordversuch herrührt. Von all diesen Ursachen lässt sich an den Narben selbst meist nur auf Operationen oder Verbrühungen schließen. Alle anderen Narben wären, gäbe es die Titel nicht, nur schwer auf eine Ursache zurückzuführen.

Jene Fotografie, die mein Interesse besonders herausfordert, deren bloßes Betrachten mich aber schnell an die Grenzen seiner (oder meiner) Deutungsmöglichkeiten führt, ist betitelt mit „suicide attempt 1974“. Das Hinzutreten des Titels, der mir auf den ersten Blick weitere Informationen liefert, hilft mir allerdings nicht weiter, bestätigt er doch lediglich meinen Eindruck, die Narbe könnte aus einer Schnittwunde hervorgegangen sein. Der Titel ändert an meiner Rezeption des Bildes nichts, die Narbe bleibt mir weiterhin unzugänglich. Der dem Foto fehlende körperliche und räumliche Kontext kann also nicht so einfach durch sprachliche, genauer gesagt biographische Informationen ersetzt werden. Ich bin dazu angehalten, dem Titel zu glauben, ihn als Erklärung zu akzeptieren, ohne dass ich seinen Informationsgehalt mit der abgebildeten Narbe zusammenbringen kann (was im Grunde auch nicht mein Interesse ist). „The information [of the captions, T.S.] is sufficient, however, for

4 Problematisch an Barthes' fotografischem Korpus, an dem er die Begriffe *studium* und *punctum* entwickelt, sind seine Annahmen, dass Fotografien einerseits zufällige Ereignisse festhielten (die zudem kontingent sind) und andererseits auf Fotografien Körper zu sehen seien. Sonst könnte Barthes auch nicht davon sprechen, jede Fotografie verweise auf den Tod. Barthes und Sontag haben einen ereignisorientierten Zugang zu Fotografien und kümmern sich nicht um solche offensichtlich gestellten Fotografien wie jene von Ishiuchi Miyako, die eben gerade nicht Ereignisse festhalten (außer das Ereignis des Fotografierens selbst), sondern ihre Objekte unter bestimmten, kontrollierten Bedingungen aufnehmen. Schon die Wahl des Filmmaterials ist im Falle Ishiuchi Miyakos nicht zufällig.

5 Ishiuchi Miyako: *scars*. Tokio 2005.

the unique features of the scars themselves speak volumes about the occurrence. It is a story that is distinct from the memory of pain and suffering, a memory and story that belong to the scar.“⁶ Aber die meisten Narben in Ishiuchi Miyakos Bildband sprechen (für mich jedenfalls) keine Bände in Bezug auf ihre Ursache, sie können das nur für jene tun, die unmittelbar an den Umständen teilhatten, aber nicht für mich als fernen Betrachter. Es ist mir unmöglich, konkrete Umstände zu imaginieren, die zu dieser oder jener Narbe geführt haben; allenfalls die Narben von Verbrühungen wecken bestimmte Assoziationen, die aber schnell in stereotype Vorstellungsbilder münden.

Wie also umgehen mit einer Fotografie, die mir jegliche kontextuelle Einordnung verweigert? Wie eine Narbe lesen, die ich nur in ihrem ‚da sein‘ wahrnehmen kann? Wenn der Titel der Fotografie nichts dem hinzuzufügen weiß, was die Narbe nicht selbst mir schon mitteilt, dann zeigt sich darin, wenn nicht eine grundsätzliche Unvereinbarkeit, so doch zumindest eine äußerst prekäre Verbindung von Text und Fotografie (und Körper). Die affirmative Position „the unique features of the scars themselves speak volumes about the occurrence“ delegiert an das Hautzeichen Narbe ein narratives Potential, das gar nicht von ihm selbst ausgehen kann, sondern von der Wahrnehmung und dem Wissen des Betrachters. Dem Körper also über sein äußeres Erscheinungsbild eine allein ihm zugehörige Erzählung ablesen zu wollen ist eine Illusion.

Die Narbe von „suicide attempt 1974“ erzählt nicht, spricht nicht und weist eben nicht auf einen Selbstmordversuch hin. Was der Titel vermeintlich zu benennen und zu kontextualisieren beansprucht, schlägt für meine Lektüre des Fotos fehl, weil die Spuren der Naht und der Ort auf dem Körper derart uneindeutig sind, dass mir die Verbindung von Titel und Objekt nicht gelingen will. Das Wissen bzw. die Information um die Entstehung der Narbe fügt meiner Lektüre (die eher eine Suche ist) nichts Neues hinzu. „suicide attempt 1974“ regt mich deshalb weniger dazu an über das Abgebildete nachzudenken, als vielmehr darüber, wie sich Körper und Fotografie zueinander verhalten, und was passiert, wenn eine Fotografie zwar etwas *vom* Körper abbildet, aber nicht *den* Körper, und schon gar nicht den Körper in einer Situation, die ein Ereignis darstellen würde. Denn als ein solches benennbares Ereignis kann ich das Abgebildete auf „suicide attempt 1974“ nicht sehen.⁷ Lese ich bei Barthes und Sontag nach, wie beide ‚Fotografie‘ theoretisch zu fassen versuchen, gehen beide

6 Kusumoto Aki: „scars“, in: Ishiuchi Miyako: *scars*. Tokyo 2005. o.S.

7 Der Akt des Fotografierens ist selbst ein Ereignis. Das Ereignishafte schreibt sich auch der Serie *scars* ein. Ishiuchi Miyako musste für die Aufnahmen Menschen direkt ansprechen, Jugendfreunde, Schulkameraden, Bekannte, die sich teilweise nackt zeigen mussten (aber immer ohne Gesicht). Aber auch das ist ein Wissen, das mir keine Erklärungen, Deutungen, Interpretationen für die Narben liefert.

von einer ähnlichen Prämisse aus, nämlich dass eine Fotografie immer ein *Ereignis* festhält. Sontag schreibt, eine „Fotografie ist [...] das Ergebnis der Begegnung zwischen einem Ereignis und einem Fotografen“ und dass „das als Ereignis gilt, was fotografierenswert ist“. ⁸ Bei Barthes lese ich, in der Fotografie „weist das Ereignis nie über sich selbst hinaus auf etwas anderes; sie führt immer wieder den Korpus, dessen ich bedarf, auf den Körper zurück, den ich sehe“. ⁹ Walter Benjamin scheint mir ebenfalls, wenn auch implizit, *Ereignis*fotografien als Analysegegenstand zu bevorzugen, bezieht aber im Gegensatz zu Barthes und Sontag immer wieder auch dezidiert solche Fotografien ein, die unter kontrollierten Bedingungen entstanden sind, etwa von Karl Bloßfeldt und August Sander, ¹⁰ zu denen sich die Arbeiten Ishiuchi Miyakos durchaus in Beziehung setzen. Offenbar gibt es aber auch Fotografien, die explizit keine Ereignisse abbilden (wollen), sondern bspw. Körperteile in derart extremer, kontextloser Naheinstellung, dass der Körper zum Fragment gerät. „Sobald man ein Fragment eines Körpers sieht, will man ihn ganz zu Gesicht bekommen. Die betonte Fragmentation ist nur zu verwirklichen, wenn es einmal ein Ganzes gab, von dem das Fragment ein Relikt darstellt.“ ¹¹ Dieses Begehren verspüre ich zumindest teilweise, möchte ich doch zu gerne wissen, wo auf dem Körper sich die Narbe des „suicide attempt 1974“ befindet. Doch mir geht es nicht darum, den konkreten Körper jenes Menschen zu sehen, dessen Narbe mir die Fotografie zeigt; mein Interesse liegt auch nicht darin, das Körperfragment wieder mit seinem Restkörper zu vereinen. „Der Körper war einst ein Ganzes“, schreibt Mieke Bal, „aber seine Sichtbarkeit in der Kunst kann mit dieser Einheit nicht zusammenfallen.“ ¹² Die Spezifik fotografierter Körper(teile) unterscheidet sich also grundsätzlich von Körperdarstellungen außerhalb künstlerischer Rahmungen; der abgebildete, (in welcher Form auch immer) künstlerisch gestaltete Körper gewinnt gegenüber dem realen Körper eine autonome Existenz. Fotografien von Körper(teile)n *zeigen* daher nicht so sehr konkrete Körper, vielmehr *sprechen* sie über die

8 Sontag: „In Platos Höhle“, S. 17 und 24.

9 Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Übersetzt von Dietrich Leube. Frankfurt am Main 1989. S. 12. – Eine reichlich erratische Stelle. Meint Barthes mit Korpus möglicherweise Kontext? Das wäre in der Tat eine radikale Bindung der Fotografie an den Körper. Eine andere, geradezu antithetische Lesart zu jener wäre die einer durch den radikalen Körperbezug bedingten Kontextlosigkeit. Nachweislich kannte Barthes die Texte Sontags zur Fotografie, wie das Quellenverzeichnis in *Die helle Kammer* zeigt. Es lassen sich auch ähnliche Formulierungen finden. So schreibt Sontag etwa: „Genaugenommen läßt sich aus einem Foto nie etwas verstehen.“ Dieser Gedanke findet sich ähnlich bei Barthes: „[D]och wie lange ich das Bild auch betrachten mag, es teilt sich mir nichts mit.“

10 Vgl. Walter Benjamin: „Kleine Geschichte der Photographie“, in: ders.: *Gesammelte Schriften*. Zweiter Band, erster Teil. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1991. S. 368–385.

11 Mieke Bal: *Schweben zwischen Gegenstand und Ereignis. Begegnungen mit Lili Dijourie*. Aus dem Englischen von Silvia Friedrich-Rust, Deutsche Bearbeitung von Heike Ander. München 1998. S. 160.

12 Ebd. S. 162.

Bedingungen der Möglichkeit Körper(lichkeit) zur Darstellung zu bringen, zu inszenieren.¹³ Das wiederum zeigt die Fotografie „suicide attempt 1974“ geradezu exemplarisch, in der die Verfahren der Darstellung/Inszenierung (Schwarz-Weiß-Film, Wahl des Bildausschnitts, dazu passendes Objektiv, kleine Blende, Belichtungszeit, Ausleuchtung u.a.) zwar den Teil (irgend)eines menschlichen Körpers einfangen, im Ergebnis aber einen ‚Genre‘wechsel von dezidiertem Körperfotografie hin zu Objekt- (oder schon abstrakter¹⁴) Fotografie vollziehen.



Abbildung 1: Frida by Ishiuchi #34

„suicide attempt 1974“ ist (zumindest für mich) in erster Linie eine gegenständliche¹⁵ Fotografie und steht in Korrespondenz mit anderen Serien von Ishiuchi Miyako, besonders mit *ひろしま / hiroshima* (seit 2007), *Mother's* (2000–2005) und *Frida by Ishiuchi* (2012), in denen u.a. getragene Schuhe und Kleidungsstücke zu sehen sind. Betrachte ich diese Serien, kann ich das Problem der Präsenz des Körpers und der Illusion körperlicher Narrativität schärfer formulieren. Da ist

zum Beispiel ein von hinten fotografiertes Paar roter Schuhe von Frida Kahlo, das zunächst unauffällig daherkommt, doch auf den zweiten Blick auf die Krankengeschichte Kahlos verweist: die Absätze der Schuhe sind nämlich verschieden hoch, offenbar um die von einer Polio-Erkrankung hervorgerufene unterschiedliche Länge der Beine¹⁶ zu korrigieren. Auf einer Körperfotografie der berühmten mexikanischen Malerin wären die Schuhe in ihrer Funktion als Korrektiv nicht unbedingt zu erkennen, denn augenscheinlich sind sie so gefertigt worden, dass ihre korrektive Funktion nicht sofort ins Auge springt. Das umlaufende, ornamentale Schmuckband verläuft nämlich bei beiden Schuhen auf gleicher Höhe zum Boden und dient dem Auge als Orientierungspunkt, um gerade von den unterschiedlich hohen Absätzen abzulenken. Zudem stellen die Schuhe ihre intensive Nutzung zur Schau: abgewetzter Stoff, Absplitterungen, Abschürfungen und andere Gebrauchsspuren erzählen

13 „suicide attempt 1974“ erfüllt fast alle Kriterien, um als inszenierte Fotografie eingeordnet zu werden. Eine Diskussion des Begriffs ‚inszenierte Fotografie‘ findet sich bei Matthias Weiß: „Was ist ‚inszenierte Fotografie?‘“, in: Lars Blunck (Hg.): *Die fotografische Wirklichkeit. Inszenierung – Fiktion – Narration*. Bielefeld 2010. S. 37–52, besonders S. 50–51.

14 Lena Fritsch schreibt von „Ishiuchi's often almost abstract photographs: scars dominate the composition and yet blend harmoniously into the soft patterns of new pores and wrinkles.“ – Lena Fritsch: „The Bittersweet Beauty of Ephemerality – Ishiuchi Miyako's Photography“, in: Dragana Vujanovic und Louise Wolthers (Hg.): *Ishiuchi Miyako. Hasselblad Award 2014*. Heidelberg 2014. S. 138. – Zum Begriff der ‚Abstrakten Fotografie‘ vgl. Lambert Wiesing: „Was könnte ‚Abstrakte Fotografie‘ sein?“, in: ders.: *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*. Frankfurt am Main 2005. S. 81–98.

15 Und nicht abstrakt, denn ich erkenne, dass es sich um einen als Objekt inszenierten Teil eines menschlichen Körpers handelt.

16 Vgl. Karen Genschow: *Frida Kahlo*. Frankfurt am Main 2007. S. 14.

mir mehr von ihrem Gebrauch durch den Körper Frida Kahlos als es eine Körperfotografie der Malerin je könnte. Ohne die Krankengeschichte der Malerin zu kennen, produziert dieses Foto ein (anamnestisches) Wissen allein aufgrund der Beschaffenheit der Schuhe und der Zeichen, die sie tragen. Und das, so behaupte ich, kann „suicide attempt 1974“ nicht leisten, weil es lediglich mein vorhandenes Wissen um die Regenerationsfähigkeiten des menschlichen Körpers aktiviert, diesem Wissen aber nichts hinzufügt.



Abbildung 2: *Mother's*

Ein anderes Foto finde ich in der Serie *Mother's*, in dem Ishiuchi Miyako Hinterlassenschaften ihrer Mutter festhält: getragene Schuhe, eine fotografierte Fotografie der Mutter als junge Frau, ein Lippenstift, eine Haarbürste, Nähgarn und andere Utensilien in großen Naheinstellungen, aber auch, und das scheint mir besonders interessant, intime Kleidungsstücke der Mutter. Besonders die Fotografie einer den gesamten Ausschnitt ausfüllenden Spitzenunterhose ist interessant (Abb. 2). Vermutlich vor oder auf einer Lightbox¹⁷ aufgenommen, schimmert Licht durch das blumenverzierte Gewebe. Wie auf einer Röntgenaufnahme wird mit Nähten, Säumen, Stoffschichten etc. die „Anatomie“ der Unterhose sichtbar und verweist in der Form der dickeren und damit dunkleren Stoffschichten direkt auf den Schambereich der Mutter. In aller Deutlichkeit bildet sich in den die Mittelpartie der Fotografie dominierenden dickeren Stoffschichten, mit dem mittigen, senkrecht verlaufenden helleren Spalt ikonisch eine Vulva ab; nicht irgendeine, sondern die Vulva von Ishiuchi Miyakos Mutter war in diese Unterhose gekleidet.

Für mich ist der Körper in diesen beiden Fotografien wesentlich präsenter als in „suicide attempt 1974“; auch wenn diese Präsenz des Körpers eine imaginäre, durch Zeichen induzierte Gegenwärtigkeit von Körperlichkeit ist. Die unterschiedliche Größe der Schuhabsätze, deren Gebrauchsspuren, die Falten im Stoff des Schuhschafts ‚erzählen‘ mir vom Körper Frida Kahlos, wie mir die transluzente Unterhose von der in ihr beherbergten Vulva ‚erzählt‘ und sie mir (ob ich das will oder nicht) plastisch/ikonisch vor Augen stellt. Die Geschichte des Körpers wird erzählt von den (Spuren an den) Dingen, die er trug. Die fotografisch festgehaltenen Kleidungsstücke adressieren den Körper über den Umweg der Metonymie und sagen mehr über den Körper als unmittelbar fotografierte Körper(teile). Ich

17 Viele Objekte des Bandes *ひろしま /hiroshima* wurden auf einer Lightbox aufgenommen und sind somit ihres musealen Kontextes, des Hiroshima Peace Memorial Museum, enthoben. Vgl. Lena Fritsch: „The Bittersweet Beauty of Ephemerality“, S. 139.

erkenne in den Fotografien der Schuhe und der Unterhose eine zweite, reflexive Ebene, auf der die Bedingungen der Darstellbarkeit von Körpern verhandelt werden. Die Kleidungsstücke lese ich als eine zweite Haut, die sich um den Körper legt; die Kleidung zitiert den (sie vormals getragen habenden) Körper und hält ihn auf diese Weise anwesend in seiner Abwesenheit.

Im Nachwort zu ihrem Bildband *scars* spricht Ishiuchi Miyako davon, dass Narben „generally carry a rather negative connotation“, und dieser „negative position of bearing a scar“¹⁸ wirken die Fotografien entgegen, indem sie Narben inszenieren und Lesarten ermöglichen, die über bloße Verursachungsnarrative und Traumalektüren hinausgehen. Was heißt das nun für „suicide attempt 1974“? Mein Problem damit ist (nach wie vor) die offensive Präsenz der Narbe, die mich herausfordert und die ich schlichtweg nicht bewältigen kann. Doch ich will diese Präsenz ertragen – in diesem Sinne befinde ich mich ebenfalls in einer (wenn auch anderen, intelligiblen und letztlich doch analytischen) ‚position of bearing a scar‘. Die Präsenz der Narbe in „suicide attempt 1974“ dominiert und blockiert meine Wahrnehmung, ich sehe nur und auch nicht mehr als den Teil irgendeines Körpers, kein Anhaltspunkt führt mich über das Sujet der Fotografie hinaus. Das macht sie zwar nicht weniger schön, aber es dichtet sie eben auch ab: vor mir, dem Kontext (Welt) und (etwas gewagt vielleicht) auch einer analytischen Lektüre. Der Körper(teil) und die ihn markierende Narbe bergen kein narratives Potential, das mir eine den Körper betreffende Geschichte vermitteln könnte, sondern nur rudimentäre Erzählmuster, die sich aus meinem Wissen über die Entstehung von Wunden und Narben ergeben. Ich reproduziere demnach mein eigenes Körperwissen und lese es in „suicide attempt 1974“ hinein. Dazu muss ich nicht wissen, wie genau dieser Selbstmordversuch verlief, weiß ich doch, dass es ein Schnitt gewesen sein muss, der genäht wurde.

Was ich aber mit dieser fotografierten Narbe anzufangen weiß, bezieht sich auf ihre spezifische Darstellungsform und das Medium, das sie zur Darstellung bringt. Die Narbe erlaubt es mir, über Möglichkeiten und Grenzen der Darstellung zu sprechen, die das Medium Fotografie definieren. Die vielfältigen Bezüge der Fotografie „suicide attempt 1974“ zu ihrem Medium selbst ließen sich ausweiten. Beispielsweise lässt sich fragen, in welchem Verhältnis der abgebildete Index, der die Narbe ist, zur Indexikalität des fotografischen Mediums steht. Die Narbe als Spur auf dem Körper schöpft aus diesem Spur-sein ihre Indexikalität, die sie in einer anderen ‚existentiellen‘ Beziehung zu ihrer Ursache stehen lässt als der fotografierte

18 Ishiuchi Miyako: „afterword“, in: dies.: *scars*. Tokyo 2005. o.S.

Gegenstand zur Fotografie, die ihn festhält. Zudem ist der fotografische Prozess in Schritte gegliedert, die die fotografische Indexikalität von der körperlichen abheben. Technisch betrachtet, wird auf einem lichtempfindlichen Filmmaterial zunächst ein Negativ erstellt, von dem über einen weiteren Schritt ein Positiv, das letztendliche Foto entsteht. Diesen Übersetzungsprozess gibt es bei körperlichen Indizes nicht. Gehe ich also davon aus, dass „suicide attempt 1974“ vor allem etwas über das Medium Fotografie aussagt, dann bin ich auf eine Spur gebracht, die mich das Foto mit einem anderen Blick erneut ansehen lässt. Und mir fällt auf, dass am oberen und unteren Bildrand dunklere schmale Streifen die Narbe einrahmen, ganz wie das Negativ vom Transportstreifen des Filmmaterials umrahmt ist. Das Positiv zitiert sein eigenes Negativ und verweist damit auch (und vielleicht vor allem) auf seinen Entstehungsprozess.

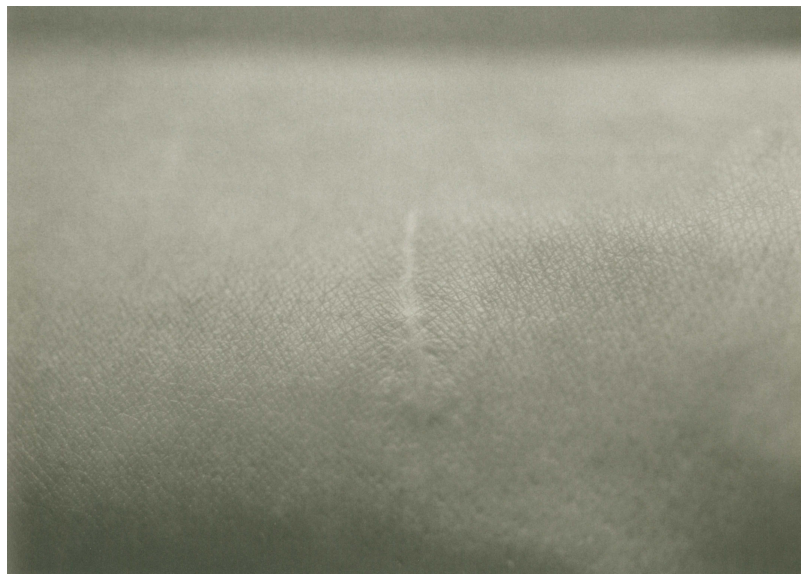


Abbildung 3: suicide attempt 1974

Wenn die Analysen dieser Arbeit einer Programmatik folgen, dann jener, dass Narben auf das Medium, in dem sie zur Darstellung kommen hin gelesen werden; daraufhin, was die Narbe im Text und mit dem Text macht. Diese Arbeit entwirft keinen Kriterienkatalog und auch kein Lektüremodell, um jede Narbe in literarischen, filmischen oder fotografischen Werken zu analysieren; es geht vielmehr darum, Narben in ihren je spezifischen medialen Umfeldern zu lesen, um die dort zu lesenden Abhängigkeits- und Bedingungsverhältnisse besser zu verstehen. Was diese Arbeit anbieten kann, ist also eher ein Möglichkeitsraster dessen, was Narben sein können (aber eben nicht zwangsläufig sein müssen).

Die zentralen Primärtexte dieser Arbeit sind alle nach 1900 entstanden. Diese Wahl folgt der Überlegung, dass sich rund um diese ‚Epochenschwelle‘¹⁹ ein verändertes Bewusstsein bezüglich Sprache, Körper und Medien entwickelte, dessen Nachwirkungen bis ins 21. Jahrhundert hinein noch zu spüren sind. Die um 1900 zu beobachtenden Veränderungen in Gesellschaft, Wirtschaft, Wissenschaft, Medizin, Technik und Philosophie, in Kunst und Kultur bewirken eine andere und oftmals kritischere Wahrnehmung dieser Veränderungen durch die Menschen, was sich vor allem in und durch Kunst zeigt. Erfahrungen wie gesteigerte Mobilität, wachsende Großstädte, neue Krankheitsbilder (Hysterie, Neurasthenie), die Herausbildung neuer Klassen (Arbeiter, Proletarier, Industrielle, Intellektuelle u.a.), erste Anzeichen für globale wirtschaftliche Vernetzungen (Börsencrash) und der noch bestehende Kolonialismus fanden immer häufiger Eingang in künstlerische Arbeiten, in denen oft auch die Bruchstellen innerhalb dieser Entwicklungen offen gelegt wurden.

Diese Herangehensweise nimmt eine recht harte Trennung vor, die so natürlich nicht haltbar ist, aber an dieser Stelle zunächst die Korpusfrage zu beantworten hilft, die jede literaturwissenschaftliche Arbeit begleitet, ist doch das Korpus stets Garant für die Aussagekraft der herauszuarbeitenden Ergebnisse. Die Anordnung der Texte erfolgt demnach auch nicht chronologisch, sondern orientiert sich an thematischen, formalen oder strukturellen Gemeinsamkeiten, die dann auch Texte zusammenbringt, die mitunter 30 Jahre und mehr auseinanderliegen. Hier ist auch das Mittel begründet, jedem (Teil)kapitel ein Motto voranzustellen, das sich zu dem Primärtext und/oder den diesen analysierenden Text in meist thematischer Weise verhält. Durch die nicht chronologische Anordnung und die Motti lassen sich zum einen diachrone, d.h. über die Zeit fortlaufende Diskurse und Themen zeigen, zum

19 Vgl. Aage Hansen-Löve, Annegret Heitmann und Inka Müller-Bach (Hg.): *Ankünfte. An der Epochenschwelle um 1900*. München 2009.

anderen folge ich darin der Überzeugung, dass es eine chronologische Geschichte der Literatur bzw. literarischer Themen, Motive oder von Diskursen nicht gibt.

Diese Arbeit besteht aus drei Hauptteilen: Aufriss, Umriss und Abriss, die von einer medialen Klammer umschlossen sind. Der einführende Text zur Fotografie „suicide attempt 1974“ eröffnete diese Klammer bereits und der abschließende Text zum Film *Scarface* von Howard Hawks soll die Klammer wieder schließen.

Im Aufriss geht es zunächst um die Narbe des Odysseus (Kapitel 1), die ich als eine Art Scharnier lese für diverse Konstellationen innerhalb der *Odyssee*, v.a. aber für die vielfachen Wiedererkennungsszenen, die in ihren je spezifischen Ausformungen die Narbe unterschiedlich akzentuieren. Es zeigt sich, dass die Narbe allein noch keine Garantie für eine verlässliche Wiedererkennung und damit auch Identität für Odysseus bedeuten, sondern dass ihr andere Zeichen an die Seite gestellt werden. Es wird sich in der Analyse der Anagnorisis-Szenen der *Odyssee* herausstellen, dass schon dort die Narbe als prekäres Zeichen konzipiert ist, was für die Texte des 20. und 21. Jahrhunderts schließlich eines der wesentlichen Merkmale sein wird.

Der Umriss als zweiter Hauptteil umfasst zwei Kapitel. Unter dem Titel „Rahmen und Ränder (Methodisches)“ (Kapitel 2) steht das methodische Herangehen im Mittelpunkt, das vom Konzept des Rahmens ausgeht. Bei diesem Konzept tritt der Begriff des Kontextes zurück, der ebenso interpretationsbedürftig ist, wie der Text, den er kontextualisieren soll. Vielmehr möchte ich mit dem Rahmen darauf hinweisen, dass ein Kunstwerk in stetiger Wechselwirkung mit den Dingen, die es rahmen steht und selbst auf diese Dinge wirkt. Die Konstitutionsverhältnisse zwischen dem, was rahmt, und dem, was gerahmt wird, geraten ins Schwimmen, und damit auch starre, hierarchisierende Denkmuster wie das kontextuelle Außen und das textuelle Innen. In diesem Denkmuster behalten Text und Kontext weitestgehend ihre Eigenständigkeit und werden eben nicht als sich gegenseitig konstituierend verstanden. – Ein zweiter Aspekt des Methodenkapitels widmet sich dem Körperdiskurs, den ich auf für meine Arbeit wichtige Positionen hin lese, etwa von Michail Bachtin, Michel Foucault, Jean-François Lyotard und Judith Butler, also vorwiegend (post)strukturalistisch geprägte Theorien. Bei diesen zeigen sich jene programmatischen Körperlektüren, die mir als Beispiel für meine eigenen Lektüren dienen, indem sie gerade einen Körper entwerfen, der einerseits von Diskursen eingehegt und andererseits auch als offen konzipiert ist. – Die Rede vom Rand als dritter Aspekt des Methodenteils ist ebenfalls von einer doppelten Bewegung bestimmt, denn

zum einen spreche ich mit der Narbe vom Rand von Theorien des Körpers, die die Narbe auffällig wenig behandeln; zum anderen spricht die Narbe als körperliches Phänomen von einem Rand aus, nämlich der Haut. Mit der doppelten Randerscheinung ‚Narbe‘ lassen sich, so die These, Schärfungen im Feld des Körperdiskurses vornehmen.

Das dritte Kapitel „Nahe Verwandte“ beschäftigt sich zunächst mit der Differenzierung der Begriffe Körperzeichen und Hautzeichen. Dabei kommt es mir darauf an, den Begriff des Körperzeichens als zu weitmaschigen und auch teilweise anders grundierten Begriff zwar nicht zu verwerfen, aber durch den für die vorliegende Arbeit präziseren Begriff des Hautzeichens zu ersetzen. Es zeigt sich, dass sich mit verschiedenen Hautzeichen je unterschiedlich vom Körper sprechen und erzählen lässt. Schließlich werde ich die Hautzeichen Falte und Wunde mit eigenen Analysen von Primärtexten untersuchen, um spezifische Eigenschaften von Falten und Wunden darzustellen. Die Falte ist ein dynamisches Hautzeichen, das vom Spiel zwischen Innen und Außen bestimmt ist und dessen Ort auf der Haut zudem flexibel ist. Für die Wunde hingegen eignen sich Konzepte wie Offenheit, Kontingenz und Evidenz hervorragend, um deren Ambivalenzen direkt im und am Text entlang nachzugehen. Als Übergang zum dritten Hauptteil werden dann erste grundlegende Bemerkungen zur Narbe festgehalten, die sich aus den bis dahin gelesenen Texten ergeben.

Der dritte Hauptteil „Abriss“ behandelt im 4. Kapitel mit dem „Insistieren des Körpers“ das Verhältnis des Körpers zur Sprache. Anhand der Romane *NOX* von Thomas Hettche und *Durst* von Andrej Gelassimow wird die These erläutert, dass der Körper, indem er auf besondere Weise auf sich aufmerksam macht, sich einer Versprachlichung und damit auch Repräsentation verweigert und vorsprachliche Wahrnehmungsmechanismen aktiviert/adressiert. Dabei geht es immer um die Sichtbarkeit der Narbe. Wenn von Figuren Narben gesehen werden, setzen für einen Moment eingeübte sprachliche Bewältigungsstrategien aus und der versehrte Körper insistiert auf seiner eigenen Körperlichkeit.

Im fünften Kapitel, „Falsche Zeugnisse“ werden zunächst zwei Erzählungen von Jorge Luis Borges unter dem Gesichtspunkt von Identität und deren Beglaubigung hin gelesen. Die Narbe nimmt in den Erzählungen deshalb eine wesentliche Rolle wahr, weil sich an ihr Identität zeigen kann und zugleich durch die Konstellationen in den Erzählungen erschwert oder sogar verneint wird. – Im Roman *Die Fälschung* von Nicolas Born geht es darum, dass die Narbe für etwas einstehen soll, wofür sie gar nicht einstehen kann. In der Verhandlung von Wirklichkeit und Körper, d.h. in der Frage, wie der Körper an der Wirklichkeit teilhaben kann, arbeitet sich der Protagonist des Romans ab. Seine Versuche, über den Körper an der

Wirklichkeit teilzuhaben, werden kontrastiert mit einem Körper, der tatsächlich Anteil an jener Wirklichkeit hat, nach dem sich der Protagonist sehnt. Der Protagonist ist letztlich damit konfrontiert, dass sich die Kontingenzen der Wirklichkeit nicht dienstbar machen lassen und ihm, dem Journalisten, eine sprachlich angemessene Darstellung nicht gelingen will.

Das letzte Kapitel schließt die mediale Klammer der Arbeit, die mit der Fotografie „suicide attempt 1974“ von Ishiuchi Miyako geöffnet wurde und mir dabei half, die Herausforderungen der Narbe zu adressieren. Im Film *Scarface* (1932) von Howard Hawks beginnt die Narbe zu wuchern und bildlich den Film zu dominieren. So möchte ich mit dem Medienwechsel vom Text zum Film auch für dieses Medium deutlich machen, dass die Narbe auf verschiedenen Ebenen thematisiert werden kann und selbst verschiedene Ebenen thematisiert. Was sich an *Scarface* verdeutlichen lässt, sind auch die Grenzen einer Darstellbarkeit von Narben.

1. „und alles komme zutage“: Odysseus kehrt heim

Dem Problem, wie mit der Narbe umzugehen sei, habe ich versucht mit einem Umweg zu begegnen: mit der Fotografie Ishiuchi Miyakos habe ich bereits Sachverhalte adressiert, die im Laufe der Arbeit immer wieder wichtig werden. Ich hätte genauso gut bei der ersten literarischen Narbe beginnen, oder bei der ersten kulturgeschichtlich verbürgten Narbendarstellung ansetzen, oder auch mit den ersten wichtigen theoretischen Überlegungen zum Status der Narbe in der Literatur anfangen können. Wie sich an diesen Überlegungen schon zeigt, ist es anscheinend nicht so einfach, überhaupt von Narben zu sprechen und einen geeigneten Ansatz oder Einsatz zu finden, um von ihr sprechen zu können. Sobald eine Narbe als im weitesten Sinne künstlerisches Element vorliegt und untersucht werden soll, wird klar, dass auch die Narbe eine lange Tradition hat, deren Ursprünge sich im Dunkel der (Kultur)geschichte verlieren. Von einem Ersten zu sprechen ist daher von vornherein unsinnig. Es ist immer nur möglich, Einsätze und Umsetzungen der Narbe zu finden und diese als Vorläufer späterer Darstellungen zu lesen. So kontingent wie die Emergenz der Narbe in der Kunst ist, sollte der wissenschaftliche Einsatz gerade nicht sein. Aus diesen Überlegungen möchte ich den bestmöglichen Kompromiss finden und setze mit einer wichtigen analytischen Arbeit ein, die sich zugleich der ersten verbürgten literarischen Narbe widmet.

Erich Auerbach stellt im ersten Kapitel seines einflussreichen Buches *Mimesis* (1946) die erste Narbe der westlichen Literatur- und Kulturgeschichte (zumindest dem Titel nach) in den Mittelpunkt und dient, so formuliert es Auerbach, als Ausgangspunkt für seine weiteren Untersuchungen.¹ In der Gegenüberstellung zweier antiker epischer Stile, des homerischen und des alttestamentlichen, erkennt Auerbach zwei erzählerische Verfahren, „die [...] ihre konstitutive Wirkung auf die europäische Wirklichkeitsdarstellung ausgeübt“² haben. Auerbach wendet sich in einem *close reading* genau jener Szene zu, in der Odysseus von seiner alten Amme Eurykleia an einer Narbe wiedererkannt wird. Interessant ist daran vor allem,

1 Erich Auerbach: „Die Narbe des Odysseus“, in: ders.: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Tübingen 102001. S. 5–27. Im Folgenden als *Mimesis* nachgewiesen. – Das Buch selbst gilt weithin als Meilenstein der Komparatistik und wurde v.a. in den USA breit rezipiert. Auerbachs Werk (nicht nur *Mimesis*) wurde zu einem wichtigen Referenzpunkt anderer Wissenschaftler wie bspw. Edward Saïd oder Hayden White. Vgl. hierzu Jane O. Newman: „Nicht am ‚falschen Ort‘: Saïds Auerbach und die ‚neue‘ Komparatistik“, in: Karlheinz Barck und Martin Treml (Hg.): *Erich Auerbach. Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologen*. Berlin 2007. S. 341–356; sowie Karlheinz Barck und Martin Treml: „Einleitung: Erich Auerbachs Philologie als Kulturwissenschaft“, in: diess. (Hg.): *Erich Auerbach. Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologen*, S. 9–29.

2 Auerbach: *Mimesis*, S. 27.

dass es Auerbach nicht darum geht zu klären, welche Funktion(en) die Narbe denn nun habe im Kontext der bekannten Anagnorisis-Szene und des gesamten Wiedererkennungsprozesses der letzten Gesänge der *Odyssee*. Der Narbe selbst, ihrem semiotischen, narrativen und medialen Potential, ihrer spezifischen Erscheinungsform und ihrer Emergenz gerade an dieser Stelle und in diesem Werk schenkt Auerbach jedoch nur wenig Beachtung. Die besagte Szene dient ihm lediglich als Ansatzpunkt,³ um eben den homerischen Stil zu untersuchen. Es wäre daher übertrieben zu sagen, Auerbach habe die Narbe vernachlässigt oder mit dem Titel seines Textes Etikettenschwindel betrieben; denn es geht Auerbach nicht um die Narbe, sondern darum zu zeigen, wie anhand eines Wirklichkeitselementes sich ein ganzes Werk und noch mehr eine ganze Epoche charakterisieren lässt.⁴

Für Auerbach ist die Narbe des Odysseus in erster Linie ein generatives Element des Textes. Von ihr aus entspinnt sich die Geschichte von Odysseus' Narbe in einer Ausführlichkeit, um die es Auerbach besonders zu tun ist, weil er daran die ihm wichtige „Vordergründigkeit“ des homerischen Stils erläutert. Vordergründig ist die *Odyssee* insgesamt deshalb, weil der narrative Fokus beständig wechselt, d.h. dass jedes Element, das erzählt wird in den Vordergrund rückt. Vordergrund ist für Auerbach ein bestimmtes literarisches ‚Verfahren‘, das nichts offenlässt, das alles erklären muss. Es gründet in der vollkommenen Vergegenwärtigung des jeweils im narrativen Fokus stehenden Elements sowohl in „örtlicher“ als auch „zeitlicher“ Dimension.⁵ Für die Narbe heißt das zunächst, dass sie „im Zuge der Handlung hervortritt; und es ist, für das homerische Gefühl, nicht erträglich, sie nur einfach aus einem unaufgehellten Dunkel der Vergangenheit hervortauchen zu sehen; sie muß hell ans Licht, und mit ihr ein Stück Jugendlandschaft des Helden“.⁶

Jegliche Darstellung in der *Odyssee* gerät im Verfahren der Vordergründigkeit perspektivisch uneindeutig, d.h. sie lässt sich nie einer Figur zuordnen, sondern gehört einer auktorialen bzw. null-fokalisierten Erzählinstanz an.⁷ Auerbach argumentiert, der Bericht der

3 Hier eher heuristisch verstanden und nicht als das Konzept des Ansatzpunktes, wie es Auerbach in seinem Artikel „Philologie der Weltliteratur“ (1952) formuliert.

4 Vgl. Stephen Greenblatt: „Erich Auerbach und der *New Historicism*. Bemerkungen zur Funktion der Anekdote in der Literaturgeschichtsschreibung“, in: ders.: *Was ist Literaturgeschichte?* Aus dem Englischen von Reinhard Kaiser und Barbara Naumann. Frankfurt am Main 2000. S. 73–100, hier S. 79. – Dass diese These Auerbachs teilweise harsche Kritik hervorrief ist klar, und Auerbach hat sich in den „Epilegomena zu Mimesis“ eingehend mit den ihm wichtigen Kritikpunkten an seinem *Mimesis*-Buch auseinandergesetzt und auch (an)erkannt, dass seine Darstellung der antiken Literatur zu ‚einseitig‘ gewesen sei. Vgl. Erich Auerbach: „Epilegomena zu Mimesis“, in: Karlheinz Barck und Martin Treml (Hg.): *Erich Auerbach. Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologen*, S. 466–479.

5 Auerbach: *Mimesis*, S. 9.

6 Ebd. S. 8.

7 Vgl. ebd. S. 9. – Dagegen wendet sich Irene de Jong, die anhand bestimmter grammatikalischer Konstellationen argumentiert, die Erinnerungen müssten aus der Perspektive Eurykleias erzählt sein. Irene de Jong: „Eurykleia and Odysseus' Scar: Odyssey 19.393–466“, in: *The Classical Quarterly*, Band 35, Nr. 2, 1985. S. 517–

Narbenentstehung hätte „zwei Verse früher, bei der ersten Erwähnung des Wortes ‚Narbe‘, eingesetzt werden müssen, wo schon die Motive ‚Odysseus‘ und ‚Erinnerung‘ dafür bereitstehen.“⁸ Aber gerade weil der Text das nicht macht, erkennt Auerbach darin die Vordergründigkeit des homerischen Stils, dem „solch subjektivistisch-perspektivisches Verfahren, welches Vordergrund und Hintergrund schafft [...] völlig fremd“⁹ sei. Während die Eigentümlichkeit des homerischen Stils darin bestehe, den Vordergrund bis ins Letzte auszuleuchten, verhält es sich in der biblischen Geschichte des Sohnesopfers genau anders. Auerbach stellt ihren Stil dem homerischen diametral entgegen, weil darin der Hintergrund breiten Raum einnehme, indem der Text Lücken und Leerstellen habe, die eben nichts erklären, sondern vieles im Dunkeln belassen.¹⁰

So gesehen ist Auerbachs „Die Narbe des Odysseus“ wenig einschlägig, um über Narben zu sprechen, dafür umso einschlägiger als theoretischer Anschlusspunkt, um danach zu fragen, was denn nun die Narbe in der *Odyssee* ist. Denn wie Auerbach die Darstellung der Narbe des Odysseus als Beispiel für einen Epochenstil wählt, so kann diese Narbe für die vorliegende Arbeit als (meist impliziter) Bezugspunkt für spätere Analysen dienen. An ihr, so die These, lassen sich bereits einige wichtige Punkte erläutern, die ich an den Narben des 20. und 21. Jahrhundert betrachte: Es wird im Folgenden um Fragen der Lesbarkeit des Körpers gehen, um die Rolle von Körperzeichen in Identifikationsprozessen, um narrative Fragen und die semiotische Qualität der Narbe, und darum, wie die Narbe Lektüren von Texten und Textstellen leiten und lenken kann. Was also und wie gibt sich die Narbe des Odysseus zu lesen?

Im 14. Gesang kehrt Odysseus, von Athene zum Bettler verwandelt, unerkant nach Ithaka zurück. Im 16. Gesang gibt er sich seinem Sohn Telemach zu erkennen: „Denn es wird hierher kein anderer Odysseus mehr kommen,/Sondern ich bin es selbst [...]//Telemachos

518. – Jonas Grethlein hingegen schreibt dazu: „So offensichtlich es ist, daß die Narbe der Eurykleia Odysseus’ Reise zu seinem Großvater ins Gedächtnis ruft, so unplausibel ist es, daß die kunstvoll verschlungene, mit zahlreichen Details ausgestattete Erzählung Eurykleias Assoziationen wiedergibt. Die Frage ist nicht, ob Eurykleia alle Elemente der Erzählung kennen *kann*, sondern ob sie *tatsächlich* in dem Moment, in dem sie ihren Herren erkennt, an die aufgeführten Details denkt. Einzelheiten wie die, daß Autolykos die Gunst des Hermes genießt, da er ihm viele Opfer darbringt, oder das eingehend geschilderte Bankett, das Autolykos zu Ehren seines Enkels ausrichtet, und das fünfjährige Rind, das geschlachtet wird, gehen sicherlich nicht Eurykleia durch den Kopf, sondern stammen vom allwissenden Erzähler.“ Jonas Grethlein: *Die Odyssee. Homer und die Kunst des Erzählens*. München 2017. S. 182.

8 Auerbach: *Mimesis*, S. 9.

9 Ebd.

10 Zum Sohnesopfer vgl. ebd. S. 9–13. Eine spannende kulturgeschichtliche Lektüre des Sohnesopfers bis hinein ins späte 20. Jahrhundert nimmt Michael Roes vor in *Jizibak. Versuch über das Sohnesopfer*. Berlin 1992.

aber/Schlang um den edlen Vater die Arme, jammervoll weinend.“¹¹ Ohne dass Odysseus auf seine Narbe verweisen muss, reicht für den Sohn das Wort des Vaters vollkommen aus, obwohl Odysseus in den Krieg gegen Troja zog, als Telemach noch sehr klein war.

Die bloße mündliche Versicherung der Identität wird später aber nicht mehr ausreichen. Denn um sich anderen gegenüber zu erkennen zu geben, sind verschiedene Zeichen erforderlich – und ein solches ist die Narbe am Bein. Im 19. Gesang findet jene berühmte Wiedererkennungsszene statt, die Auerbach zum Ausgangspunkt seiner Betrachtungen wählt, die Fußwaschung¹² durch die alte Amme Eurykleia. Diese bemerkt zu Beginn der Szene, dass der vor ihr Sitzende ihrem Herren sehr ähnlich sehe, doch lässt sie sich nicht dazu verleiten, ihn zu erkennen. Odysseus geht sogar darauf ein, wenn er sagt, dass auch andere diese Ähnlichkeit schon bemerkt hätten. Direkt hieran schließt sich die engere Anagnorisis-Szene an, in der die Amme beim Waschen der Füße die Narbe schließlich bemerkt. Unmittelbar mit der Berührung der Narbe wird die Szene unterbrochen, indem nun über 73 Verse hinweg davon erzählt wird, wann, wo und wie Odysseus am Bein verletzt wurde.

Dieser Textabschnitt nimmt eine besondere Stellung innerhalb der *Odyssee* ein, weil von hier die Wiedereinsetzung des heimgekehrten Königs Odysseus ihren Anfang nimmt. Auerbach betrachtet die eingeschobene Erzählung losgelöst vom Kontext, in dem sie steht, bzw. er blendet den Kontext so weit aus, dass er sagen kann, die Erzählung von der Narbe werde so erzählt, dass sie ihren Kontext vergessen mache.¹³ Aber die Erzählung hat eine für den gesamten Wiedererkennungsprozess zentrale Bedeutung, worauf Adolf Köhnken in expliziter Auseinandersetzung mit Auerbach hingewiesen hat, weil in diesem nämlich zahlreiche Rückbezüge auf jene Stelle erkennbar sind.¹⁴ Köhnken erläutert sowohl die Strukturelemente der Narbenerzählung als auch deren Wiederkehr und Funktionalisierung in anderen Wiedererkennungsszenen (Penelope, Eumaios, Laertes). War für Auerbach die Narbenerzählung noch Ausdruck und Beleg einer Vordergründigkeit,¹⁵ so ist sie für Köhnken zutiefst hintergründig. Dabei zieht Köhnken sowohl die innere Struktur der Binnenerzählung

11 Homer: *Odyssee*. Übersetzt von Roland Hampe. Stuttgart 1995 [1979]. 16,204–205 und 213–214.

12 Auch als Niptra bezeichnet, vgl. Wilhelm Büchner: „Die Niptra in der Odyssee“, in: *Rheinisches Museum für Philologie*, Band 80 (1931). S. 129–136.

13 Vgl. Auerbach: *Mimesis*, S. 6.

14 Adolf Köhnken: „Die Narbe des Odysseus. Ein Beitrag zur homerisch-epischen Erzähltechnik“, in: *Antike und Abendland*, Band 22/2 (1976). S. 101–114.

15 „So oft sie auch zitiert wird, Auerbachs These wird weder dem Narbenexkurs noch der Komplexität des homerischen Erzählens gerecht. Die ausführliche Beschreibung der Jagd ist nicht einem Erzählstil geschuldet, der nur den jeweiligen Moment in den Blick nimmt und wahllos in allen Details beschreibt. Wie andere Exkurse im homerischen Epos dient auch dieser dazu, seinem Gegenstand, hier die Narbe, Gewicht zu verleihen.“ Grethlein: *Die Odyssee*, S. 180–181.

1. „und alles komme zutage“: Odysseus kehrt heim

in Betracht, nimmt aber auch die Verwurzelung der *Odyssee* in einer mündlichen Tradierung ernst und liest die Narbenerzählung vor dieser Folie. Mir geht es im Folgenden darum, die Narbe als narratives Scharnier zu lesen, über das sich Figurenkonstellationen organisieren sowie Identifikationsprozesse aktualisieren und beglaubigen. Als ein solches Scharnier verbindet die Narbe frühere und noch kommende Entwicklungen der Handlung.

Die Narbe als Erkennungszeichen unter anderen

Und die Alte ergriff die blinkende Wanne,/Die zum Waschen der Füße diente, und füllte viel kaltes/Wasser hinein und schöpfte dann warmes dazu; doch Odysseus/Rückte nun ab vom Herd und wandte sich schleunig ins Dunkel;/Denn gleich fiel es ihm ein, die Alte werde die Narbe/Beim Berühren erkennen und alles komme zutage./Die trat näher und wusch ihren Herrn; und gewährte die Narbe/Plötzlich, die einst ihm schlug mit weißem Hauer der Eber [...]¹⁶

Auf der inhaltlichen Ebene vollzieht sich ein Geschehen, das sich in einigen wenigen Schritten zusammenfassen lässt: während die Amme Wasser vorbereitet, verbirgt sich Odysseus im Dunkeln, ihm kommt seine Narbe in den Sinn, die ein Erkennungszeichen ist und ihn verraten könnte; die Amme beginnt ihn zu waschen und entdeckt die Narbe, worauf sich unmittelbar der Bericht über die Narbenentstehung in die Szene schiebt.

Die zitierte Stelle gibt mehr zu lesen als eine bloße Erkennungsszenerie. Zunächst macht das Verhalten Odysseus' stutzig, denn er zieht sich nicht mit der Befürchtung ins Dunkel zurück, die Amme könnte die Narbe *sehen*, sondern „[b]eim *Berühren* erkennen“,¹⁷ womit der vermeintliche Nutzen des schützenden Dunkels verlorenght. Allerdings ist die Stelle auch anders und schlüssiger lesbar, wenn man das Wort „Denn“ nach „Dunkel“ als das einen neuen Gedanken einleitendes „Doch“ liest: „*Doch* gleich fiel es ihm ein, die Alte werde die Narbe/Beim Berühren erkennen“. Für Odysseus ist demnach klar, dass seine Narbe zumindest für die Amme unter allen Umständen ein untrügliches Erkennungszeichen seiner Identität ist, was sich schließlich auch bestätigt, nachdem der Text ausführlich die Entstehung der Narbe geliefert hat: „Diese erkannte die Alte, als sie, mit den Händen darüber/Streichend, die Narbe berührte [...]“.¹⁸ Sie erkennt die Narbe als die alleinige des Odysseus nicht weil sie sie sieht, sondern weil sie sie berührt. Für Eurykleia liegt in der haptischen Berührung der Zugang zu ihrem eigenen (Körper)gedächtnis, denn ihre Hände erkennen die Narbe, nicht ihr Blick: „Anders als das Sehen, ein Fernsinn, erfordert der Tastsinn einen direkten körperlichen

16 Homer: *Odyssee*, 19,386–393.

17 Diesen Widerspruch erkennt auch Köhnken: „Der Hörer wartet gespannt zu hören, wieso sie sie [die Narbe, T.S.] trotz der Dunkelheit erkennen konnte und wie sie reagieren würde.“ Köhnken: „Die Narbe des Odysseus“, S. 104.

18 Homer: *Odyssee*, 19,467f.

Kontakt. Der ‚pathischste‘ aller Sinne ist in seiner Intimität [...] besonders passend als der Sinn, mit dem die Amme den Mann erkennt, den sie als Säugling gewiegt und gestillt hat.“¹⁹ Freilich ist die Narbe für Eurykleia nicht losgelöst von einem Wissen, das außerhalb ihres Körpers liegt, denn ohne das Wissen, wo die Narbe lokalisiert ist, kann auch kein Erkennen mittels Berührung stattfinden. Als sicheres Erkennungszeichen kann die Narbe also nicht allein angenommen werden, sondern stets innerhalb eines bestimmten Wissens- und Erfahrungsraumes, der sehr eng an die Figur Odysseus gebunden ist. Das Wissen von der Narbe muss ergänzt werden um die körperliche Erfahrung der Narbe, sie muss schon mal berührt worden sein, um sie mehr als zwanzig Jahre später allein durch eine Berührung wiederzuerkennen. „Die Narbe ist nicht einfach ein Mal, das Odysseus identifiziert. Sie ist ein Erinnerungsmal und evoziert eine Geschichte, eine bedeutsame Geschichte.“²⁰

Die *Odyssee* konzipiert in dieser wichtigen Wiedererkennungsszene ein Paradigma der Erinnerungsfunktion, das dem Hautzeichen der Narbe durch (aber nicht nur für) die Literaturgeschichte angeheftet bleibt. Immer wieder verweisen Texte, in denen Narben eine Rolle spielen, auf die mit ihr verbundenen Erinnerungen, um diese für die Figurenbiografien zu funktionalisieren. Die Narbe ist dabei meist nur der Ausgangspunkt für einen Erinnerungsprozess und steht selbst nicht so stark im Fokus des Textinteresses, sie ist oft bloßes Mittel zum Zweck der Figurencharakterisierung. Dass sie das in der *Odyssee*, als den ersten bekannten Text, der die Narbe prominent macht, nicht *nur* ist,²¹ hebt Homers Epos umso deutlicher hervor, indem eben mehrfach und auf unterschiedliche Weise auf die Narbe verwiesen wird. Ohne die *Odyssee* aus ihrer spezifischen Entstehungsgeschichte herauszunehmen, hat der Text doch ein Reflexionsniveau bezüglich des Hautzeichens der Narbe, das an jenes von Texten des 20. und 21. Jahrhunderts heranreicht, in denen die Bedingungen einer sicheren Körperzeichenlektüre hinterfragt werden.

Mit dem eingangs angeführten Zitat werden zwei verschiedene Modi des Identifizierens adressiert: das Sehen und das Fühlen. Das ist deshalb nicht ganz unwichtig, weil die Narbe in der *Odyssee* auf zwei Funktionsebenen operiert. Zum einen funktioniert sie auf der Figurenebene als Erkennungszeichen, das die Konstellation Odysseus/Eurykleia reguliert, indem beide in ihren Beziehungen zueinander situiert werden. Zwischen den Figuren finden vor allem Prozesse des Identifizierens statt, deren Schauplatz zunächst der Körper

19 Grethlein: *Die Odyssee*, S. 166.

20 Ebd. S. 182.

21 „Das Zeichen, das Odysseus verrät, verweist aber auf eine Erfahrung, welche den Grund für Odysseus' heroische Persönlichkeit gelegt hat. Eurykleia identifiziert nicht einfach nur Odysseus, sondern erkennt ihn als Helden [...].“ Ebd. S. 183.

Odysseus' ist, der als Träger körperlicher „Erkennungszeichen“²² konzipiert und damit nur für jene lesbar ist, die diese Zeichen zu lesen verstehen. Dass dies nicht ohne weiteres möglich ist, wird in den diversen Wiedererkennungsszenen der *Odyssee* ausgespielt. Identifizieren setzt eine „Reziprozität der Perspektiven“ voraus, d.h. das, was Identität ist, wird stets zwischen mehreren Parteien ausgehandelt und kann daher stark variieren, je nach dem, welche Perspektiven aufeinandertreffen, „Identifikationen sind deshalb immer etwas, was die Beziehungen zwischen Innen und Außen regelt.“²³ Auch die Narbe erfüllt in gewisser Weise eine ähnliche Funktion, wenn sie als Ausweis dient, um Odysseus als rechtmäßigen König zu erkennen, also ihn erneut in das Innen zu integrieren. Weil der bloße Augenschein nicht ausreicht, jemanden als zugehörig zu erkennen, müssen Zeichen eingesetzt werden, die Zugehörigkeiten regeln. Odysseus' Narbe ist in dieser Hinsicht als ‚Ausweis‘ zu lesen, der ihm (in einem ersten Schritt) Zugang zu seinem früheren Haus erlaubt. Erst wenn Penelope und sein Vater Laertes ihn letztendlich wiedererkennen und anerkennen aufgrund anderer sicherer Zeichen, dann ist Odysseus vollends als der ausgewiesen und reintegrierbar als der er zwanzig Jahre zuvor aufgebrochen war.

Die Narbe (und mit ihr die Narbenerzählung) stiftet also eine enge Beziehung zwischen den Figuren Odysseus und Eurykleia über Zeiten hinweg. Doch auch für die jeweiligen Figuren selbst eröffnet die eingeschobene Erzählung einen individuellen, biografischen Hintergrund.²⁴ Odysseus, der als Heranwachsender zu seinem Großvater Autolykos reist und dort auf der Jagd von einem Eber verletzt wird, erlebt seine Initiation in die Welt der Krieger. Weil er den Eber tötet und dabei schwer verwundet wird, kann seine Narbe als Initiationszeichen gelesen werden,²⁵ das ihn schon in jungen Jahren als Held markiert. So wird er denn auch behandelt, als er zu seinen Eltern zurückkehrt und von der Narbe erzählt. Weil Eurykleia bei diesem Ausflug anwesend war, hat sie eine emotional-memorative Beziehung zu der Narbe, war die Verwundung doch „ein unvergeßliches Ereignis für alle Beteiligten, außer für die Eltern also insbesondere für die Amme Eurykleia, aber auch

22 Homer: *Odyssee*, 24,329. Laertes, der hier das Wort benutzt, verlangt von Odysseus ein solches, der ihm daraufhin seine Narbe zeigt. – Penelope benutzt den Begriff des Erkennungszeichens im Zusammenhang mit dem Ehebett; vgl. ebd. 23,225.

23 Valentin Groebner: *Der Schein der Person. Steckbrief, Ausweis und Kontrolle im Europa des Mittelalters*. München 2004. S. 23. – „Innen und Außen“ meint im Kontext des Zitats verschiedene territoriale Entitäten des ausgehenden Mittelalters (Städte und ganze Länder), zwischen denen Menschen meist nur mit Erlaubnisschein reisen durften. Diese Dokumente definierten sowohl die von Außen kommenden als nicht zugehörig zu dem Innen und im Umkehrschluss die im Innen lebenden Menschen als privilegiert gegenüber den anderen.

24 Vgl. Köhnken: „Die Narbe des Odysseus“, S. 104 (Fußnote 15).

25 „Die Narbe die er davon trägt, ist ein eindrucksvolles Ehren- und Erinnerungszeichen für den glänzend bestandenen Kampf. Autolykos und seine Söhne machen um diese Narbe ebensoviel Aufhebens wie die Eltern des Odysseus, als dieser von seiner Exkursion nach Ithaka zurückgekehrt ist.“ Ebd. S. 109.

für alte, treue Diener der Familie wie die Hirten“.²⁶ Für all diese ist die Narbe ein ‚sicheres Zeichen‘, weil sie im Stande sind, das Zeichen als konkreten biografischen Index zu lesen.

Zum anderen operiert die Narbe auf der narrativen Ebene. Die Relation zwischen Odysseus und Eurykleia wird nämlich nicht bloß konstatiert, sondern narrativ unterfüttert, indem von der Narbe die Geschichte ihrer Entstehung ausgeht, als langer Einschub²⁷ in die Erzählung der Wiedererkennung. Die Narbe fungiert als narrative Verschaltung (eine Scharnierstelle), die zwei distinkte Zeitebenen verbindet, aber auch zwei Figuren über die Zeit hinweg in Beziehung setzt. Die Narbe figuriert damit einen gemeinsamen Erfahrungsraum zweier Menschen, den es ohne sie nur als Behauptung gäbe. Die eingeschobene Erzählung der Verwundung durch den Eber ist damit nicht einfach nur die Erzählung von der Narbe (was sie natürlich auch ist), sie ist vor allem ein narratives Bindeglied zwischen Figuren und deren Lebenszeiten, und somit eben nicht nur vordergründig, wie Auerbach sagt, sondern tief in der narrativen Struktur des Textes verankert. Die hier postulierte Figuration eines Erfahrungsraumes durch die Narbe, lässt sich auch in jenen Szenen erkennen, in denen Odysseus auf seine Narbe als ‚Erkennungszeichen‘ verweist (beim Sauhirten, dem Rinderhirten und bei Laertes). Er tut dies mit einer Phrase, mit der er die ganze Erzählung der Verwundung aufruft: „[die Narbe,] die einst mir mit weißem Hauer der Eber schlug, als auf den Parnaß ich ging mit Autolykos’ Söhnen.“²⁸ Köhnken erkennt hierin vor allem Reste der mündlichen Tradition, in der die *Odyssee* steht, als Gesang nämlich, der mit Erinnerungsmarkern versehen ist, die weniger (aber auch) dem Sänger als Leitfaden seiner eigenen Erinnerung dienen, als vielmehr dem Zuhörer Dinge wieder in Erinnerung rufen sollen.²⁹ Ich möchte diese Phrase als Markierung jener Figuration des Erfahrungsraumes lesen, den die Narbe zwischen Figuren stiftet. Darin konvergieren nun aber die Ebene der Figuren und die Ebene der Narration, denn als narratives Element gehört die Narbe und mit ihr die Erzählung ihrer Entstehung schon zur Welt der Figuren, denn sie trägt maßgeblich zur Evokation des gemeinsamen Erfahrungsraumes bei, und wird auch in Bezug auf andere Figuren erneut aktiviert.

In ihrer ersten Erwähnung zeigen sich bereits komplexe Relationen, in denen sich die Narbe verortet. Sie ist auf mehreren Textebenen zugleich aktiv, indem sie zwischen ihnen

26 Ebd.

27 Für Auerbach erfüllt der Einschub gerade nicht das Moment des Retardierens, des Spannungsaufbaus. Vgl. Auerbach: *Mimesis*, S. 6–7.

28 Vgl. Homer: *Odyssee*: 21,219–220. Bei Laertes ist der Verweis auf den Ausflug zu Autolykos etwas ausführlicher; vgl. ebd. 24,331–335. Auch Eurykleia nutzt den Verweis auf die Verwundung durch den Eber, um Penelope anhand der Narbe von Odysseus’ Identität zu überzeugen; vgl. ebd. 23,74.

29 Vgl. Köhnken: „Die Narbe des Odysseus“, S. 109–110.

1. „und alles komme zutage“: Odysseus kehrt heim

vermittelt und sie aneinander koppelt. Als narrative Verschaltung, als Scharnier, erfüllt sie für den Text eine wesentliche Funktion und ist nicht nur ein erzählerisches Detail unter anderen, obwohl oder gerade weil sie nur an wenigen Stellen und in ganz bestimmten Situationen erwähnt und operationalisiert wird. Das zeigt sich dann, wenn man die besagten anderen Stellen in der *Odyssee* in die Lektüre einbezieht.

Nachdem die Narbe im 19. Gesang das erste Mal in Erscheinung tritt, wird sie ein zweites Mal im 21. Gesang erwähnt, als sich Odysseus dem Sauhirten Eumaios und dem Rinderhirten Philoitios zu erkennen gibt, nachdem er sich deren Gefolgschaft sicher sein kann:

„Aber wohlan, ich zeig euch ein anderes sicheres Zeichen,/Daß ihr mich gut erkennt und mir im Herzen vertraut:/Es ist die Narbe, die einst mir mit weißem Hauer der Eber/Schlug, als auf dem Parnaß ich ging mit Autolykos' Söhnen.“/Also sprach er und zog von der großen Narbe die Lumpen./Da umarmten sie beide mit Weinen den klugen Odysseus/Und begrüßten ihn mit Küssen auf Haupt und Schultern.³⁰

Ähnlich wie bei Eurykleia, nehmen die Hirten die Narbe als sicheres Erkennungszeichen, allerdings genügt ihnen der Anblick der Narbe, berühren müssen sie diese nicht. Gefestigt wird hier die Funktion der Narbe als eindeutiges Identifikationsmerkmal einer Person. Erst dadurch erfüllt die Narbe innerhalb der Erzählung der *Odyssee* eine wichtige Rolle als Regulativ der Beziehungen des Odysseus zu seinen Bediensteten, weil sie diese alten Beziehungen aktualisiert bzw. reaktiviert. Die Narbe hilft Odysseus als heimgekehrter König wieder zu handeln, erst allmählich, dann immer mehr bis er sich schließlich Penelope zu erkennen geben will. Er tut dies nicht selbst, Eurykleia berichtet Penelope von der Narbe als Erkennungszeichen, als die Königin erneut Zweifel an der Rückkehr ihres Mannes hegt:

„[...] dein Herz ist immer voll Mißtraun./Aber wohlan, ich nenn dir ein anderes sicheres Zeichen:/Jene Narbe, die einst ihm der Hauer des Ebers geschlagen,/Die ich gewahrte, als ich ihn ansah, ich wollte es dir selber/Sagen; der aber hielt mir mit seinen Händen den Mund zu/Und er hinderte mich zu reden in schlauer Berechnung.“³¹

Zum dritten Mal wird hier die Narbe als Identifikationsmerkmal eingesetzt, läuft aber ins Leere, denn Penelope will die Narbe nicht als Erkennungszeichen annehmen, weil sie „mit der Narbe keine eigene Erinnerung verbindet.“³² Stattdessen fordert sie von ihrem vermeintlichen Mann andere „Zeichen, die nur wir beiden [sic], geheim vor den anderen, wissen“³³ und die ihr seine Identität bestätigen. Es wird deutlich, dass sich an dieser Stelle das wiederholt, was ich

30 Homer: *Odyssee*, 21,217–224.

31 Ebd. 23,72–77.

32 Köhnken: „Die Narbe des Odysseus“, S. 109 (vgl. ebd. Fußnote 30).

33 Homer: *Odyssee*, 21,110.

bei Eurykleia als gemeinsam geteilten Wissens- bzw. Erfahrungsraum bezeichnet habe, bloß, dass Penelope sich nicht auf die Narbe bezieht (beziehen kann), sondern auf die geheime Geschichte des Ehebettes anspielt, das Odysseus einst aus dem Stamm eines Olivenbaumes schlug und das deshalb unverrückbar ist. Erst als ihr Odysseus dieses Wissen mitteilt, kann sie ihn als den (an)erkennen, der er ist und schon immer war, der heimgekehrte Ehemann und König.³⁴ Auch in der Wiedererkennungsszene zwischen Odysseus und seinem Vater Laertes im 24. Gesang wird nicht nur die Narbe als sicheres Erkennungszeichen angeführt, sondern Odysseus selbst führt noch ein weiteres Zeichen an: er gibt exakt an, welche Anzahl Apfelbäume, Birnbäume, Feigenbäume und Reben er sich als Kind von seinem Vater für den Garten wünschte.³⁵ Es zeigt sich an diesen Stellen, was Valentin Groebner für die Identifizierungspraktiken des Mittelalters beschrieben hat: „Offenbar hat man nicht immer und überall dieselben besonderen Kennzeichen.“³⁶

Wie zu sehen ist, übernimmt die Narbe in den letzten Gesängen der *Odyssee* eine wesentliche Rolle für die Wiedererkennung Odysseus', die aber je nach Kontext variieren kann, indem ihr weitere Zeichen zur Seite gestellt werden, die den Zeichenstatus der Narbe in Relation zu anderen Zeichen setzen und damit in seiner Verbindlichkeit verunsichern. Als Index kann sie nicht mehr für den einzustehenden Sachverhalt, die Identität ihres Trägers Odysseus bürgen, denn „[i]ronischerweise [...] spielt der Blick keine Rolle bei der Heimkehr und in den Wiedererkennungsszenen.“³⁷ Das zeigt sich besonders in der Forderung Penelopes nach den ‚geheimen Zeichen‘. Odysseus' Wiedereinsetzung als König ist weniger von seiner Wiedererkennung durch Telemachos, Eurykleia und die Hirten abhängig, es kommt darauf an, dass ihn auch Penelope und Laertes als König anerkennen. Das geht aber nicht allein über die Narbe als Ausweis seiner Identität, sondern erfordert die Einbettung der Narbe in einen „mix of signs“,³⁸ der für die erfolgreiche Wiedererkennung maßgeblich ist.³⁹ Darin zeigt sich zweierlei: erstens, dass die Narbe als einzelnes indexikalisches Zeichen durchaus eine Identität anzeigen kann, aber dass dieser Status mitnichten für alle Rezipienten gelten muss, und dass zweitens die Narbe eben deshalb kein sicheres Zeichen ist, sondern im Zusammentreffen mit

34 Vgl. ebd. 23,105–230.

35 Vgl. ebd. 24,336–344.

36 Groebner: *Der Schein der Person*, S. 23.

37 Grethlein: *Die Odyssee*, S. 163. – „Auch die Wiedererkennungsszenen sind so gestaltet, daß sie die Aussagekraft des Sichtbaren unterminieren und dem Blick seine Bedeutung bei der Rückkehr des Odysseus nehmen.“ Ebd. S. 165.

38 Ben D. DeSmidt: „Horn and Ivory, Bow and Scar. Odyssee 19.559-81“, in: *The Classical Quarterly*, Vol. 56/1 (2006), S. 284–289, hier S. 289.

39 „Schrittweise eignet er sich seine Rollen wieder an, indem er sich zu erkennen gibt.“ Grethlein: *Die Odyssee*, S. 163.

1. „und alles komme zutage“: Odysseus kehrt heim

und in der Abgrenzung zu anderen Zeichen als grundsätzlich unsicher zu bestimmen ist. Eine Narbe allein kann nicht in jeder beliebigen Situation die Identität ihres Trägers bedeuten; erst ihr narrativer Rahmen ist für den Status der Narbe verantwortlich und gibt die Parameter ihrer Deutung vor.

In sich selbst sind die Erkennungszeichen nicht signifikant; sie beziehen ihre Kraft aus den Erzählungen, die sich an sie geheftet haben. Erst diese Erzählungen geben den Zeichen eine Stimme. Umgekehrt sind es Objekte, welche die Erzählungen wachrufen, ein Mal am Körper, ein Artefakt und eine Landschaft, Dinge, die grundlegende Erfahrungen aufrufen, durch die Odysseus geworden ist, was er jetzt wieder wird.⁴⁰

In der Narbe des Odysseus zeigen sich schon am Beginn abendländischer Literatur und Kultur Aspekte, die ich nachfolgend für Texte des 20. und 21. Jahrhundert ebenfalls als zentral ansehe. Nicht nur ist die Narbe des Odysseus als Zeichen lesbar, als Index v.a., der auf eine konkret erinnerbare Geschichte verweist, auch ist die Narbe gerade deshalb ein narratives Element, von dem aus Geschichte sich entspinnen kann und das zudem auch für den weiteren Handlungsverlauf bedeutend ist. Denn ohne die Narbe kann Identifizierung nicht stattfinden. Ein anderes Element der Narbe ist die Prekarität ihrer Zeugniskraft. Wird die Narbe durch Telemachos und die Amme zunächst klar als Zeugnis der Identität anerkannt, werden die Zweifel von Penelope und Laertes aber besonders hervorgehoben. Es geht dabei nicht um ein entweder-oder der Narbe (entweder ist sie Zeugnis für Identität oder eben nicht); es geht um ein produktives weder-noch, das die Narbe in der Schwebe hält und sie nicht auf eine einzige Bedeutung verpflichtet.

40 Ebd. S. 189.

2. Rahmen und Ränder (Methodisches)

Narben existieren nicht im leeren Raum, vielmehr sind sie von Rahmen eingefasst, innerhalb derer sich das, was Narben sind oder sein können, erst konstellativ ergibt. Der Begriff des Rahmens¹ zielt mit Jonathan Culler auf zwei Bewegungen: zum einen meint er jene „complex dependency on institutions“, zum anderen aber auch jene Bewegung von „literary works to objects [...] which can be illuminated by types of analysis developed in literary theory.“² Culler installiert den Begriff des Rahmens (*framing*) als Ablösung des Kontext-Begriffs, der nämlich „frequently oversimplifies rather than enriches discussions, since the opposition between an act and its context seems to presume that the context is given and determines the meaning of the act.“³ Kontext sei demnach ebenso interpretationsbedürftig wie jener Text, den er kontextualisiert, und deshalb ist Kontext „not given but produced“.⁴ Culler geht es vor allem darum, dass Zeichen „forms with socially-constituted meanings“⁵ sind und deshalb der Begriff *framing* besser das zu fassen erlaube, was die Rede vom ‚Kontext‘ schon festschreiben und vereinfachen würde. Culler fragt deshalb „how are signs constituted (framed) by various discursive practices, institutional arrangements, systems of value, semiotic mechanisms?“⁶ um die Vorteile des *framing* zu betonen. *Framing* sei, so Culler, „something we do“.⁷ Der Unterschied zwischen *producing* und *doing* ist zunächst ein ökonomischer, weiß doch ein Produzent in der Regel worauf seine Tätigkeit hinauslaufen wird, das Ergebnis ist bereits (wenn auch nicht immer explizit) formuliert. *Doing* jedoch ist in erster Linie eine nicht-teleologische Tätigkeit und damit potentiell unabschließbar. Einen Text, ein Gemälde oder ein anderes Kunstwerk *rahmen* heißt in erster Linie es dadurch aller erst zu ‚konstituieren‘; doch der Rahmen selbst ist wiederum durch den Text, das Werk etc. konstituiert. Die Rolle des Rahmens (in verbialer wie nominativer Bedeutung) für das Kunstwerk (Text, Gemälde, Skulptur, Video, Foto etc.) ist folgende: Der Rahmen wird dem Werk von Außen hinzugefügt (die Tätigkeit des *framing* als die eines interpretierenden Subjekts) und konstituiert dadurch das Umrahmte als Kunstwerk; zugleich wird aber in diesem Modus der/das Rahmen durch das

1 Die grammatisch-semantische Doppelbedeutung des Deutschen sowohl als der Gegenstand (Rahmen) wie auch als Verb (rahmen) möchte ich hier explizit mitgelesen wissen.

2 Jonathan Culler: *Framing the Sign. Criticism and its Institutions*. Oxford 1988. S. x.

3 Ebd. S. ix.

4 Ebd.

5 Ebd.

6 Ebd.

7 Ebd.

Gerahmte bestimmt. Beide gehen eine unauflösliche Verbindung ein. Der/das Rahmen ist ohne das Gerahmte nicht zu haben und das Gerahmte ohne den/das Rahmen nicht zu denken. „Die Hinzufügung, die Zutat des Rahmens, [...] wird die Zweifel an der Integrität des rahmend Umfaßten nur wecken und bestätigen, nicht aber ruhigstellen können.“⁸

Das was ‚Kontext‘ ebenfalls ausschließt ist der Rahmende selbst, denn „jeder Kritiker, der sich mit historischen Werken befaßt, befindet sich selbst mit ihnen in einer Art Verstrickung.“⁹ Und diese Verstrickung ist es, die den/das Rahmen dynamisiert, er/es ist potentiell unerschöpflich und durch die Analyse niemals in seiner Gänze einholbar: „[A]nalysis can seldom live up to the complexities of framing“.¹⁰

Mit dem Verweis auf das *framing* als Analysemethode und seine Prämissen geht die Überzeugung einher, dass es unmöglich ist, eine feste Definition der Narbe als literarisches bzw. künstlerisches Artefakt zu geben, weil der/das Rahmen selbst variabel ist und unweigerlich Verschiebungen produziert. Wenn ich in den Analysen dieser Arbeit also Narben untersuche, dann in dem Wissen, dass ich mit meinen Analysen jeden der zu behandelnden Texte selbst rahme, was heißt, dass es mir nicht darum zu tun ist, die Kontexte der jeweiligen Texte zu (be)nennen und zu untersuchen, sondern dass meine Lektüren erst den Rahmen konstituieren. Innerhalb dieser (textspezifischen) Rahmen bildet sich das heraus, was die Narbe sein wird, und die dann wieder auf den Rahmen zurückwirkt. Ich möchte im Folgenden auf einen solchen Rahmen eingehen, der alle Texte verbindet, in denen Körper verhandelt werden: Es geht hierbei um Diskurse des Körpers, besonders jene theoretischen Körper-Positionen des 20. Jahrhunderts, die im Vor- und Umfeld (post)strukturalistischer Theoriebildung entstanden sind und mit denen ich auch meiner Arbeit einen Rahmen geben möchte. Namentlich beziehe ich mich auf Konzeptionen von Michail Bachtin, Michel Foucault, Jean-François Lyotard und Michel Serres sowie auf Judith Butler und die von ihr maßgeblich angestoßene gendertheoretische Körper-Debatte. Diese Positionen gilt es einerseits zu erläutern, denn sie stellen ja den Rahmen für alle analytischen Anstrengungen dieser Arbeit bereit. Und andererseits möchte ich mich auch von bestimmten Ansätzen abgrenzen; besonders die Differenzierung von Körper/Leib und deren Verquickung mit dem Konzept der Seele lässt sich meines Erachtens mit Textanalysen nicht vereinbaren, zumal nicht mit solchen, die explizit poststrukturalistisch orientiert sind und dem Konzept einer Metaphysik (etwa der Seele oder des Leibs) kritisch gegenüberstehen.

8 Bettine Menke: „Rahmen und Desintegration. Die Ordnung der Sichtbarkeit, der Bilder und der Geschlechter. Zu Stifters *Der Condor*“, in: *Weimarer Beiträge* 44 (1998), Heft 3. S. 325–363, hier S. 341.

9 Mieke Bal: *Schweben zwischen Gegenstand und Ereignis*, S. 45.

10 Culler: *Framing the Sign*, S. ix.

Daran schließen sich Überlegungen zur Stelle der Narbe sowohl am Körper als auch innerhalb des Körperdiskurses an. Es wird sich zeigen, dass, obwohl die Narbe eine theoretische Randerscheinung ist, sich gerade daran zentrale Aussagen zum einen über die jeweiligen Texte machen lassen; zum anderen können Konzepte wie Medialität, Narrativität oder Zeichenhaftigkeit anders akzentuiert werden. Das Kapitel schließt mit einem Überblick des Forschungsstands zur Narbe und einer Zwischenbilanz.

2.1 Framing the Body: Diskurse des Körpers

„People don't have souls,“ I say. „They just have a body. A Body that starts at their fingers and ends at their skull, in an explosion. We're just a horde of gorillas that came from nothing. That's it.“

Juan José Saer¹¹

Wenn im Folgenden immer wieder die Rede von Körperzeichen und später von Hautzeichen sein wird, dann ist es unerlässlich, sich mit dem Körper zu beschäftigen und dessen in mehrfacher Hinsicht prekäre Stellung (nicht nur) innerhalb der Literatur- und Kulturwissenschaften zu bestimmen und nachzuzeichnen. Mit dem Fokus auf den ‚Körper‘ ist eine begriffliche Festlegung getroffen, die andere Begriffe aus den Analysen ausschließt, zu denen auch und besonders der des ‚Leibes‘ gehört.¹² In einer phänomenologisch orientierten Philosophie ist der Leib-Begriff wichtig und zuweilen wird er auch in literaturwissenschaftlichen Arbeiten in analytisch-begrifflicher Weise verwendet.¹³ Allerdings sind mit dem Leib zwei sehr starke Referenzpunkte gegeben: Auf der einen Seite jener von Descartes konzipierte Dualismus von *res extensa* und *res cogitans*, den materiellen Dingen der Welt (zu

11 Juan José Saer: *Scars*. Aus dem argentinischen Spanisch von Steve Dolph. Rochester 2011. S. 207. Das Original erschien 1969 unter dem Titel *Cicatrices*.

12 Steffen Röhrs argumentiert in seiner Studie *Körper als Geschichte(n)* ebenfalls für den Begriff des Körpers: „Da in den für diese Studie ausgewählten Romanen und Erzählungen besonders oft versehrte Figuren dargestellt werden, wird im Folgenden der Begriff des ‚Körpers‘ verwendet. Vom Leib eines ‚beseelten‘, autonomen Individuums zu sprechen, würde schon terminologisch verschleiern, dass die untersuchten Texte gerade auch die kreatürliche Hilflosigkeit des physisch leidenden Menschen schildern. Ein Verzicht auf den Begriff des Leibes oder der Seele bedeutet indes nicht, dass psychische Aspekte von der Deutung ausgeschlossen sind.“ Steffen Röhrs: *Körper als Geschichte(n). Geschichtsreflexion und Körperdarstellung in der deutschsprachigen Erzählliteratur (1981–2012)*. Würzburg 2016. S. 78.

13 Vgl. etwa in jüngerer Zeit die Aufsätze von Florian Lehmann: „Schmerzgeschichte und Körpergedächtnis in Christa Wolfs *Leibhaftig*“, in: Andrea Bartl und Hans-Joachim Schott (Hg.): *Naturgeschichte, Körpergedächtnis. Erkundungen einer kulturanthropologischen Denkfigur*. Würzburg 2014. S. 211–226 und Marc Weiland: „Der Leib im Dorf – das Dorf als Leib. Über die Verfügbarkeit von Leib und Körper in sozialen Nahräumen am Beispiel von Terézia Moras *Seltsame Materie*“, in: Torsten Erdbrügger und Stephan Krause (Hg.): *Leibesvisitationen. Der Körper als mediales Politikum in den (post)sozialistischen Kulturen und Literaturen*. Heidelberg 2014. S. 405–422.

denen auch der Körper zählt) und dem Denken, in dem die Vernunft (Geist) den Körper regiert und mit dem auch die Trennung der Materialität des Körpers und der Transzendenz der Seele impliziert ist. Der Seele wird darin „das Privileg zuteil, der menschlichen Existenz Sinn und Wert zu verleihen.“¹⁴ Dieser Dualismus, der schließlich in die ‚Leib-Seele-Problematik‘ mündet, setzt sich bis in die philosophische Körperbeschäftigung des 20. Jahrhunderts fort.¹⁵ Auch wenn das Descartes’sche *cogito ergo sum* zum Grundbestand der westlichen Geistesgeschichte gehört,¹⁶ ist der damit verbundene Dualismus mittlerweile unhaltbar geworden. Dass Leib und Körper trotzdem und immer wieder als ungleichwertige Begriffe verwendet werden, hat seinen Ursprung dort.

Auf der anderen Seite referiert die Rede vom Leib auf die Phänomenologie(n) Edmund Husserls und Maurice Merleau-Pontys, die „Ende des 19. Jahrhunderts [...] das philosophische Bild vom Körper grundlegend [veränderten].“¹⁷ Husserl gab der Differenzierung von Leib und Körper eine neue Dynamik, denn er unterschied zwischen dem Körper als Objekt und dem Leib als Subjekt;¹⁸ und indem er dem Leib eine Zeitlichkeit attestierte, setzte er ihn dem Körper entgegen, der „nur im Jetzt“¹⁹ lebe. So erlangte der Leib eine exponierte Stellung für das Individuum, er fungierte als zentrale Wahrnehmungsinstanz, die sich selbst aber einer vollständigen Wahrnehmbarkeit entziehe. Für Husserl ist der Leib der jetzt existierende und zugleich der zurück datierbare Körper, der sich durch lokale und temporale Koordinaten immanent konstituiert; der Leib sei Ausgangspunkt aller Wahrnehmung des Menschen.²⁰ Mit Merleau-Ponty kommt schließlich die „Leibkomponente allen Sinns“²¹ in den Blick. Er orientiert in der Nachfolge Husserls seine Leibphilosophie weniger an einem materiell verfügbaren Leib, als vielmehr an einem Wahrnehmungsdispositiv, das „als Grundphänomen unserer Existenz [...] konsequent als leibdisponiert gedacht“²² werde. Für Merleau-Ponty stellt der Leib kein „reales Objekt“²³ mehr dar, sondern wird als

14 Micela Marzano: *Philosophie des Körpers*. Aus dem Französischen von Elisabeth Liebl. München 2013. S. 19.

15 Vgl. Markus Willaschek: „Leib-Seele-Problem“, in: Peter Precht und Franz-Peter Burkhard (Hg.): *Metzler Philosophie Lexikon*, 3., erweiterte und aktualisierte Auflage. Stuttgart 2008. S. 334–335.

16 Vgl. Sigrid G. Köhler: *Körper mit Gesicht. Rhetorische Performanz und postkoloniale Repräsentation in der Literatur am Ende des 20. Jahrhunderts*. Köln 2006. S. 23.

17 Marzano: *Philosophie des Körpers*, S. 50.

18 Ebd.

19 Klaus Wieglerling: „Leib und Körper“, in: Joachim Küchenhoff und ders.: *Leib und Körper*. Göttingen 2008. S. 7–71, hier S. 13.

20 Vgl. ebd. S. 14.

21 Peter Precht: „Leib, Leiblichkeit“, in: ders. und Franz-Peter Burkhard (Hg.): *Metzler Philosophie Lexikon*, S. 333–334, hier S. 333.

22 Wieglerling: „Leib und Körper“, S. 16.

23 Ebd. S. 18.

„transzendierende[r] phänomenale[r] Leib“²⁴ dem objektivierbaren Körper der Physiologie und Psychologie gegenübergestellt.

Für meine Arbeit ist der Leib-Begriff und das dahinter stehende Konzept (objektivierbarer Körper/subjektiver Leib) analytisch nicht ergiebig. Vor allem, weil in der erneuten dualen Struktur, in der der Descartes'sche Dualismus hindurch scheint, dem Körper eine geringere Wertigkeit zuschreibt. Dies scheint mir auch dann noch so zu sein, wenn zwar die Betonung von „Kreatürlichkeit“ in Texten angeführt wird, um vom Körper zu sprechen, aber der Begriff Leib mit „psychische[n] Aspekte[n]“ korreliert wird.²⁵ Zweierlei scheint die Verwendung des Begriffes ‚Leib‘ zu befördern: zum einen der ‚Glaube‘, nur mit dem ‚Leib‘ ließe sich von einem Körper sprechen, der nicht Objekt, sondern von Leben erfüllt sei, wie es ja auch die Etymologie des Wortes ‚Leib‘ aus dem althochdeutschen Wort ‚lib‘ für Leben zu rechtfertigen scheint.²⁶ Wichtiger aber für seine Verwendung scheint mir doch die eng an den Leib gekoppelte Komponente des Seelischen oder Psychischen zu sein. Und in dieser Kopplung, so meine ich, schwingt immer noch eine religiös gefärbte metaphysische Vorstellung von Seele mit, die den Körper als mangelhaft ausstellt. Für die literaturwissenschaftliche Textarbeit hat der ‚Leib‘ allenfalls einen diskursanalytischen Stellenwert in dem Sinne, dass sich Texte bspw. am Leib-Konzept abarbeiten, wie das Motto dieses Abschnitts von Juan José Saer nahelegt. Analytisch bieten sich zudem mittlerweile Begriffe an, die die unzweifelhaft gegebenen gegenseitigen Abhängigkeiten von Körper und Psyche besser fassen, wie etwa die Rede vom Psychosomatischen. Mir geht es in meinen Analysen aber ebensowenig darum, nach dem Psychischen der Figuren zu suchen, und auch nicht nach Traumata zu fragen. Mich interessiert vor allem die Darstellung bestimmter körperlicher Erscheinungsformen in Texten und Medien. Das heißt nicht, dass dort nicht auch von Psychischem oder gar Psychosomatischem erzählt wird, nur richten sich meine Lektüren auf den Körper und seine auf ihm sichtbaren Zeichen.

Der Körper wird (wieder)entdeckt

„What can a body do?“ So fragt das Herausgeberkollektiv „Netzwerk Körper“ in dem gleichnamigen Sammelband aus dem Jahr 2012, der dem Körper unter den zwei Aspekten der Figuration und der Praktik nachgeht.²⁷ Dadurch werden zwei schon lange mit dem Körper in

24 Ebd. S. 16.

25 Vgl. Fußnote 12.

26 Vgl. „Leib“, in: Wolfgang Pfeifer et al.: *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen* (1993), digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache, <<https://www.dwds.de/wb/etymwb/Leib>>, abgerufen am 23.01.2021.

27 Netzwerk Körper (Hg.): *What Can a Body Do? Praktiken und Figurationen des Körpers in den Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main 2012.

Verbindung gebrachte Bereiche hervorgehoben, die im gerade vorgestellten (leib)philosophischen Körperdiskurs kaum eine Rolle spielten, weil dort der subjektzentrierte Wahrnehmungsstatus des Körpers im Mittelpunkt stand. Richtet sich der Blick im Zuge poststrukturalistischer Theoriebildung einerseits auf die Ebene der *agency* von Körpern, also auf die Ebene körperlichen Handlungsvermögens²⁸ und andererseits auf die kulturell und sozial durchformten Körperfigurationen, eröffnen sich neue Perspektiven. Diese Ansätze stehen der von Marcel Mauss schon 1935 veröffentlichten Studie *Die Techniken des Körpers* nahe, was zeigt, dass der Körper nicht erst unter dezidiert poststrukturalistischen Annahmen auch abseits der leiblichen und damit metaphysischen Ebene diskutiert wurde. Kurz gesagt, ist für Mauss der Körper ein Instrument, dessen sich der Mensch auf verschiedene Weisen bedient.²⁹ Die Weisen der instrumentellen Bedienung (laufen, schwimmen, essen etc.) sind Ausdruck eines „habitus“, der für Mauss eben nicht „metaphysische[] Gewohnheiten“ bezeichnet, deren Ursprünge als „mysteriöse ‚Erinnerung‘“ verklärt werden, sondern „habitus“ meint, dass

[d]iese ‚Gewohnheiten‘ [...] nicht nur mit den Individuen und ihren Nachahmungen [variieren], sie variieren vor allem mit den Gesellschaften, den Erziehungsweisen, den Schicklichkeiten und den Moden, dem Prestige. Man hat darin Techniken und das Werk der individuellen und kollektiven praktischen Vernunft zu sehen, da, wo man gemeinhin nur die Seele und ihre Fähigkeiten der Wiederholung sieht.³⁰

Mauss geht davon aus, dass es v.a. die Erziehung sei, die einen „habitus“ beeinflusst und zwar über das Prestige einer Person, das zur Nachahmung anregt. Dieses „soziale Element“ stehe noch vor dem psychologischen und biologischen Element von Verhaltensweisen.³¹ Auf diese drei Elemente komme es bei den Techniken des Körpers an, um sie (auch und vielleicht am wichtigsten als geschichtliche) zu beschreiben und zu verstehen. Das, was Menschen mit den Techniken des Körpers ausführen, sind keine „symbolischen, juristischen“ und auch keine religiösen oder „moralischen Handlungen“, sondern die „Handlungen der Techniken“ werden von der handelnden Person deshalb durchgeführt, weil sie „sie als [...] Handlung[en] *mechanisch-physiologischer* oder *physisch-chemischer* Ordnung wahrnimmt“.³² Die Techniken des Körpers sind also jene unmittelbar mit dem Körper ausführbaren Handlungen, für die es keines Instrumentes bedarf, sodass der Körper „das erste und natürlichste Instrument des

28 Hier ist etwa das am Theater orientierte Performativitäts-Modell Erika Fischer-Lichtes zu nennen.

29 Vgl. Marcel Mauss: „Die Techniken des Körpers“, in: ders.: *Soziologie und Anthropologie* 2. Aus dem Französischen von Eva Moldenhauer, Henning Ritter und Axel Schmalfuß. Frankfurt am Main 1989. S. 199–220, hier S. 199.

30 Ebd. S. 202–203.

31 Vgl. ebd. S. 203.

32 Ebd. S. 205 (H.i.O.).

Menschen“ ist.³³ Alles was ein Individuum tut, tut es, weil es Teil einer Gemeinschaft ist, die ihm über das Mittel der Erziehung Techniken vermittelt.

Dass der Körper spätestens in den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts in den Sozial- und Geisteswissenschaften eine ‚Renaissance‘ erlebte, die bis heute anhält, ist schon weidlich beschrieben worden.³⁴ Mehrere wiederkehrende Gründe spielen für diesen Prozess eine Rolle, deren Ursprünge teilweise bis ins 16. Jahrhundert, also in die Zeit der Renaissance zurück reichen. Von einer ‚Renaissance‘ ist hier deshalb zu sprechen, weil der Körper in den 1980er Jahren nicht zum ersten Mal zu einer kulturellen Größe wird, sondern er es wieder geworden war. Vor den fundamentalen sozialen, kulturellen und künstlerischen Wandlungen der Renaissance, das zeigt etwa Michail Bachtin in seinem *Rabelais*-Buch, kam ein Körperkonzept zum Tragen, dem der Gedanke einer unbedingten Offenheit des Körpers zugrunde lag. Abgelöst bzw. verdrängt wurde dieses Konzept von einem bis heute fortbestehenden Körperkonzept der Abgeschlossenheit, das sich im Kontext der Herausbildung von Subjektivität situiert. Als ein wesentlicher Ausgangspunkt für diese komplexen sozial- und mentalitätsgeschichtlichen Wandlungsprozesse gilt die von Descartes begründete Trennung zwischen Körper und Geist, deren Fortschreibung auch noch in den zeitgenössischen leibphilosophischen Ansätzen erkennbar war. Für das Körperkonzept der Renaissance ist die geschlossene Körperoberfläche konstitutiv, es propagierte von Anfang an zwar eine abgeschlossene Einheit des Körpers, arbeitete damit aber zugleich an dessen zunehmender Verdrängung. Mit der Folge, dass körperliche Phänomene wie Altern, Makel, Ausscheidungen, Gerüche und eben auch Narben aus dem Aufmerksamkeitsfeld des Menschen und damit aus gesellschaftlichen wie kulturellen Entwürfen herausfielen und erst wieder am Ende der 1970er Jahre mit neuer Relevanz zu insistieren begannen.

Es war vor allem das anthropologisch und soziologisch geprägte Feld der Geisteswissenschaften, in dem der Körper in den 1960er und 1970er Jahren wieder in den theoretischen Blick geriet. Die Hinwendung zum Körper seit den 60er Jahren ist Ausdruck eines hochkomplexen Zusammenspiels verschiedener Diskursfelder und der Herausbildung theoretischer Positionen, die den Körper als Objekt des Interesses wieder ernst nahmen. Nicht nur die damals wie heute breit rezipierten Arbeiten von Michel Foucault zur Disziplinierung

³³ Ebd. S. 206.

³⁴ Beispielhaft seien hier drei erwähnt. Robert Gugutzer: *Soziologie des Körpers*. Bielefeld 2004, besonders S. 5–48; Markus Schroer: „Zur Soziologie des Körpers“, in: ders. (Hg.): *Soziologie des Körpers*. Frankfurt am Main 2005. S. 7–47; Anne Koch: „Reasons for the Boom of Body Discourses in the Humanities and the Social Sciences since the 1980s“, in: Angelika Berlejung, Jan Dietrich und Joachim Friedrich Quack (Hg.): *Menschenbilder und Körperkonzepte im Alten Israel, in Ägypten und im Alten Orient*. Tübingen 2012. S. 3–42.

des Körpers und zur Sexualität waren für diese Renaissance ausschlaggebend, „[b]esonders bedeutsam waren hierbei [auch] die Debatten zur *Postmoderne*, im *Feminismus* und zum *Konstruktivismus*“, deren Schnittpunkt „das Bestreben [ist], fundamentale Dualismen der abendländischen Kultur kritisch zu hinterfragen.“³⁵ Anstoß dazu gaben auch (neben Foucault) die soziologischen Ansätze Pierre Bourdieus, von denen aus sich in der Soziologie die Überzeugung durchsetzte, der Körper stelle keine gegebene, natürliche Entität dar. Für eine Vielzahl der neueren Forschungsansätze zur kulturellen Bedeutung des Körpers gilt daher nach wie vor Bourdieus Feststellung, dass der Körper, jene

gesellschaftlich produzierte und einzige Manifestation der „Person“, [...] gemeinhin als natürlichster Ausdruck der innersten Natur [gilt] – und doch gibt es an ihm kein einziges bloß „physisches“ Mal [...] – von Natur aus „Natur“ oder von Natur aus „kultiviert“. Die konstitutiven Zeichen des wahrgenommenen Körpers, genuine Kulturprodukte, die Gruppen unter dem Aspekt des jeweiligen Grades an Kultur, anders gesagt ihrer Ferne zur Natur differenzieren, erwecken tatsächlich den Anschein natürlicher Fundierung.³⁶

Eine sich hierauf gründende ‚Soziologie des Körpers‘ nimmt die Überzeugung der kulturellen Determiniertheit aller körperlichen Erscheinungen und Ausdrucksmittel in den Grundbestand ihres eigenen Körperbildes auf und erkennt, „dass selbst die vermeintlich natürlichsten körperlichen Verhaltensweisen kulturell überformt sind“ und dass sich „die Art und Weise, *wie* [die] natürliche Seite des Körpers wahrgenommen, bewertet und gelebt wird, je nach Epoche, Kultur und Gesellschaft [unterscheidet]“. ³⁷ Allerdings sind die soziologischen Analysen des Körpers für eine literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektive mit Einschränkungen versehen, denn „[w]ählt man den menschlichen *Körper* als einen soziologischen Forschungsgegenstand aus, dann ist er nicht vom Körper her, sondern von der *Gesellschaft* und/oder vom *Sozialen* her zu untersuchen. Folglich geht es nicht um eine Fokussierung einzelner, konkreter, sondern vieler, abstrakter menschlicher, nämlich *vergesellschafteter* und/oder *sozialisierter Körper*.“³⁸

Aber nicht nur die Arbeiten so wichtiger Mentoren einer Renaissance der Forschungen zum Körper, wie Foucault und Bourdieu, trugen zu deren Entwicklung bei. Auch gesellschaftliche und kulturelle Veränderungen übten einen großen Einfluss auf die sozial- und geisteswissenschaftliche Beschäftigung mit dem Körper aus, etwa die Herausbildung

35 Gugutzer: *Soziologie des Körpers*, S. 41 (H.i.O.).

36 Pierre Bourdieu: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Aus dem Französischen von Bernd Schwibs und Achim Russler. Frankfurt am Main ⁹1997. S. 310.

37 Gugutzer: *Soziologie des Körpers*, S. 6 (H.i.O.).

38 Bero Rigauer: „Die Erfindung des menschlichen Körpers in der Soziologie. Eine systemtheoretische Konzeption und Perspektive“, in: Robert Gugutzer (Hg.): *body turn. Perspektiven der Soziologie des Körpers und des Sports*. Bielefeld 2006. S. 57–79, hier S. 58 (H.i.O.).

postindustrieller bzw. postmoderner Gesellschaften und die damit verbundene Ausbreitung von Konsumkultur, Massenmedien, Popkultur, Wertewandel und Individualisierungsprozessen, aber auch die Frauenbewegung, das Altern der Bevölkerung, Zivilisationskrankheiten, Reproduktions- und Biotechnologie ließen sich hier nennen.³⁹ Bei all diesen Wandlungen und Veränderungen, die einer verstärkten Fokussierung auf den Körper Rechnung tragen, ist immer zu beachten, „dass die meisten dieser Veränderungen vorrangig in Gesellschaften des so genannten westlichen Kulturkreises zu beobachten waren oder/und sind, weniger bis gar nicht dagegen in anderen Kulturen.“⁴⁰

„Die Wiederkehr des Körpers“, so der Titel eines von Dietmar Kamper und Christoph Wulf 1982 herausgegebenen Bandes,⁴¹ bildet für die Kultur- und Literaturwissenschaften eine wichtige Wegmarke in der neuerlichen Beschäftigung mit dem Körper. Auch wenn der Band mehr programmatischen⁴² als analytischen Nutzen besitzt, so ist er doch als jene Veröffentlichung anzusehen, die das neue Interesse am Körper mit der griffigen Wendung der ‚Wiederkehr‘ belegte. So gesehen ist der Band mehr das Symptom eines gestiegenen gesellschaftlichen Interesses am Körper als der wirkliche Impulsgeber; diese Rolle ist auch mehr als vierzig Jahre nach der *Wiederkehr des Körpers* Foucault zuzurechnen. Das, was Kamper und Wulf mit der ‚Wiederkehr‘ beschreiben, ist in erster Linie ein Sammelbegriff für ein Ensemble körperorientierter kultureller Erscheinung (in Sport, Medien, Therapie, Medizin, Soziologie u.a.), die die Autoren keiner Disziplin allein zurechnen wollen.⁴³ Der Körper beginnt nach Jahrhunderten des Verschweigens und der Instrumentalisierung zu revoltieren und zu insistieren: „er spielt nicht mehr mit – jedenfalls nicht nach den bekannten Regeln.“⁴⁴ Der Körper lehnt sich auf gegen „die Zumutungen einer entmaterialisierten Geistigkeit.“⁴⁵ Und auch wenn Kamper und Wulf die ‚Wiederkehr des Körpers‘ als kulturelles Phänomen begreifen und es berechtigterweise auch als solches formulieren und konzipieren, so liegt der analytische Ort dieser Diagnose jedoch in den Arbeiten Michel Foucaults begründet. Außerdem können auch viele der zuvor aufgeführten gesellschaftlichen Wandlungen ebenso

39 Gugutzer: *Soziologie des Körpers*, S. 34–40.

40 Ebd. S. 34. – Vgl. auch Sigrid G. Köhler: *Körper mit Gesicht*, S. 23: „Der Körper hat in postkolonialen Ansätzen bisher kaum eine Rolle gespielt, was daran liegen mag, dass der Körper-Geist-Dualismus eben eine Problematik des modernen westlichen Denkens ist – und andere Kulturen das Problem in diesem Sinne nicht kennen.“

41 Dietmar Kamper und Christoph Wulf (Hg.): *Die Wiederkehr des Körpers*. Frankfurt am Main 1982.

42 Vgl. Gabriele Klein: „Das Theater des Körpers. Zur Performanz des Körperlichen“, in: Markus Schroer (Hg.): *Soziologie des Körpers*. Frankfurt am Main 2005. S. 73–91, hier S. 73.

43 Kamper/Wulf: „Die Parabel der Wiederkehr. Zur Einführung“, in: diess. (Hg.): *Die Wiederkehr des Körpers*, S. 9–21, hier S. 11.

44 Ebd. S. 10.

45 Ebd.

für das gestiegene Körperinteresse in den Literatur- und Kulturwissenschaften gelten, in denen dann vor allem die Erkenntnis leitend wird, dass „das, was man ‚Körper‘ nennt, grundsätzlich als etwas Verstreutes gegeben“⁴⁶ ist. Dabei soll sich das Interesse am Körper aber „[n]icht auf das ‚Leben‘ der Körper“ konzentrieren, sondern auf die „kulturellen Konstellationen, in denen sie sich – nachträglich – deutlich formieren.“⁴⁷ Damit ist zugleich gesagt, dass es *den* Körper nicht gibt, und es deshalb auch keinen einheitlichen Kriterienkatalog geben kann, in dem festgelegt wäre, welche Eigenschaften ein Körper erfüllen muss, um als solcher gelten zu können. Somit erscheint es auch nicht ratsam, das methodologische Interesse der Soziologie einfach auf die Literaturwissenschaft zu übertragen. Denn im Gegensatz zur Soziologie, die immer auch die Interaktion von Körpern in einem sozialen und damit realen Gefüge betrachtet, kann das für Texte nicht gelten, in denen sich Körper in textuell bzw. sprachlich vorliegenden Refugien zeigen.

Wenn es in den Analysen dieser Arbeit um Körper und Körperlichkeit geht, dann orientiere ich mich immer wieder an bestimmten Diagnosen, die zum einen auch und gerade unter sogenannten (post)modernen Vorzeichen den Körper als ein offenes Konstrukt begreifen, das nie verschwunden, sondern von kulturellen Normen und Vorstellungen, wie der Abgeschlossenheit des Körpers, nur verdeckt war und subversiv den Diskursen immer schon bzw. immer noch eingeschrieben ist. Vor allem Jean-François Lyotards Einleitung zu seinem Buch *Libidinöse Ökonomie* und Michail Bachtins Erörterungen des grotesken Körpers in *Rabelais und seine Welt* dienen mir unter dem Begriff des offenen Körpers als Leitfaden für meine Körperlektüren des 20. und 21. Jahrhunderts. Zum anderen werde ich mich auch auf Michel Serres' *Die fünf Sinne* beziehen, wenn es mir um bestimmte Auftritte oder Erscheinungen des Körpers geht, bspw. wenn dieser in seiner spezifischen Körperlichkeit wahrgenommen wird; denn vernarbte Körper, so meine These, insistieren in besonderer Weise. Wie diese beiden Körperlektüren sich zusammenbinden lassen, werden die Analysen zeigen. Vorweg sei soviel gesagt, dass sich das Offene wie das Insistieren deshalb für literaturwissenschaftliche Textanalysen eignen, weil beides auch Text-Phänomene sind.

öffnen, zerlegen, disziplinieren, insistieren, zitieren: Lektüren des Körpers
Der Kultursemiotiker Michail Bachtin beschreibt in seinem 1940 abgeschlossenen Buch *Rabelais und seine Welt* eine für den gesamten Körperdiskurs zentrale historische Zäsur in der

46 Dietmar Schmidt: „Blickt um Euch, das Alles habt ihr gesprochen‘: Körper-Topoi“, in: ders. (Hg.): *Körper-Topoi. Sagbarkeit – Sichtbarkeit – Wissen*. Weimar 2002. S. 7–36, hier S. 8.

47 Dietmar Schmidt: „Fossilien. Das Insistieren der Körper im Diskurs der Kulturwissenschaften“, in: Annette Barkhaus und Anne Fleig (Hg.): *Grenzverläufe. Der Körper als Schnitt-Stelle*. München 2002. S. 65–82, hier S. 65.

gesellschaftlichen Wahrnehmung von Körpern.⁴⁸ Vor den großen kulturellen und gesellschaftlichen Veränderungen der Renaissance dominierte ein Körperkonzept, das von einer Offenheit der Körpergrenzen geprägt gewesen sei, und zwar in einem Maße, dass von Körpergrenzen eigentlich nicht gesprochen werden kann. Der groteske Körper ist von einer mit Löchern durchsetzten Oberfläche bestimmt, über die er mit anderen Körpern in Kontakt steht. Bachtins Rede vom Grotesken ist zum einen hochgradig metaphorisch und bezieht doch eine realistische Perspektive mit ein, denn die als grotesk beschriebenen Körper unterscheiden sich physiologisch zunächst nicht von jenen Körpern des nach der Renaissance waltenden Körperkonzepts. Aber, und hierin liegt die Bedeutung des Bachtin'schen Konzepts des Grotesken, diese Körper operieren im Modus der Überschreitung, indem sie ihre eigenen physiologischen Grenzen ignorieren und das (was später tabuisiert sein wird) auch beständig vollziehen. Dies beschreibt Bachtin mit „*Akte des Körperdramas*“, womit er jene elementar-existenzialen körperlichen Vorgänge meint wie „Essen, Trinken, die Verdauung (und neben Kot und Urin auch andere Ausscheidungen: Schweiß, Schleim, Speichel), Beischlaf, Schwangerschaft, Entbindung, Wachstum, Alter, Krankheiten, Tod, Verwesung, Zerstückelung und Verschlungenwerden durch einen anderen Körper“.⁴⁹ Über diese Akte reguliert der groteske Körper seine Beziehung zur Welt und zu anderen Körpern, wobei Bachtin explizit betont, dass es „in einem extremen Verständnis des grotesken Motivs, keinen individuellen Körper“ gebe, sondern dass „[d]er groteske Körper [...] aus Einbrüchen und Erhebungen [besteht], die schon den Keim eines anderen Körpers darstellen.“⁵⁰ Es entsteht hier das Konzept eines über viele Kanäle kommunizierenden Kollektivkörpers, der anderen Regeln gehorcht als jener spätere Körper der Geschlossenheit. Wird dieser von ihm äußerlichen Regeln diskursiv erschaffen, so leitet jener seine eigenen Regeln aus seiner physiologischen Konstitution her. Setzt der eine Körper sich selbst ein, so wird der andere Körper (im doppelten Sinne) eingesetzt.

Die kulturelle Relevanz des grotesken Körpers stellt Bachtin unmissverständlich heraus und begründet dies damit, dass dieser „mehrere Jahrtausende lang maßgebend für Kunst und Literatur“⁵¹ gewesen sei:

48 Michail Bachtin: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Übersetzt von Gabriele Leupold. Herausgegeben und mit einem Vorwort versehen von Renate Lachmann. Frankfurt am Main 1998.

49 Ebd. S. 359 (H.i.O.). „Daher zeigt das groteske Motiv nicht nur das Äußere, sondern auch das Innere des Körpers: Blut, Därme, das Herz und die anderen inneren Organe. Oft mischen sich das Innere und das Äußere in einem Motiv.“ Ebd.

50 Ebd.

51 Ebd. S. 360.

In diesem unübersehbaren Ozean an grotesken Körpermotiven, der alle Sprachen, Literaturen und Gestikulationssysteme überschwemmt, liegt als kleine Insel der Körperkanon von Kunst, Literatur und „zivilisierter“ Rede der Neuzeit. In der antiken Literatur war dieser Kanon niemals maßgebend. In der *offiziellen* Literatur der europäischen Völker setzte er sich im Grunde erst in den letzten 400 Jahren durch.⁵²

Mit der allmählichen Emergenz des ‚neuen Körperkanons‘ im Zuge der Renaissance fand nun die schon angesprochene Verdrängung und Tabuisierung jener ‚Akte des Körperdramas‘ statt und ist auch heute noch als dominantes Körperbild gegenwärtig. Nichtsdestotrotz ist das groteske Körpermotiv nie vollkommen aus dem kulturellen Bewusstsein verschwunden, wie an Texten dieser Arbeit noch zu zeigen sein wird, schon deshalb nicht, weil das groteske Körpermotiv immer schon dem familiären Milieu, wie Bachtin schreibt, verhaftet ist und nicht (mehr) in den hochkulturellen Darstellungsformen verhandelt wird. Vor allem in den Residuen familiären und milieuverhafteten Sprechens hat sich das groteske Körperbild bis heute gehalten, was sich besonders an der Vielfalt körperbetonter Schimpfwörter zeigt.

Was Bachtin der Literatur- und Kulturwissenschaft mit seiner Konzeption des grotesken Körpers an die Hand gibt, ist das Bewusstsein für die Varianz der Erscheinungsformen des Körperlichen im Modus des Offenen, das sich von dem Körperkonzept der Geschlossenheit in aller Schärfe abgrenzt, denn dieses diskursive Primat ist geprägt von Vorstellungen eines „fertige[n], streng begrenzte[n], nach außen verschlossene[n], von außen gezeigte[n], unvermischte[n] und individuell ausdrucksvolle[n] Körper[s].“⁵³ Dieser Körper ist reduziert auf seine physiologisch sichtbare, glatte Oberfläche und weist nicht mehr jene „deutlichen Ausbuchtungen, Auswüchse und Verzweigungen“⁵⁴ auf, die noch für den grotesken Körper maßgeblich waren. Von hier aus nimmt das moderne, jenes klar von anderen Körpern und der Welt abgegrenzte Subjekt seinen Ausgang und wird zur dominierenden Denkfigur v.a. für die Philosophie, wo schließlich das Subjekt über die Vernunft als Leitkategorie gedacht und konzipiert wurde. Es zeigt sich also bei Bachtin zweierlei, erstens die mentalitätsgeschichtlich begründete Emergenz des auf der Grundlage eines neuen Körperbildes klar bestimmbareren Subjekt(begriff)s, und zweitens ein nunmehr subversiv, d.h. abseits der hochkulturellen Diskurshoheiten im (volks)kulturellen Bewusstsein weiter existierendes groteskes Körperbild. Das heißt auch, dass die Ambivalenz dessen, was ein Körper ist, spätestens seit der Renaissance im Begriff des Körpers angelegt ist, und dass die Rede vom frühneuzeitlichen, geschlossenen Körper immer auch die Frage nach dem

52 Ebd. S. 361 (H.i.O.).

53 Ebd. (H.i.O.).

54 Ebd.

grotesken, offenen Körper provoziert als dessen andere, verdrängte Seite. Bachtins groteske Körperkonzeption kennt keinen isolierten Körper, sondern nur einen vielfach vernetzten, in gewisser Weise proto-rhizomatischen Körper, der aber in und von (aber nicht nur) künstlerischen Darstellungsformen zu einem isolierten, geschlossenen Körper umgeformt wurde und immer noch wird. Das Bewusstsein gerade für diese Ambivalenzen zu bewahren und zu schärfen ist Bachtins (kultur)analytisches Verdienst.

Als eine Fortschreibung von Bachtins Konzept des groteskten, offenen Körpers lässt sich die radikale Zerlegung des ‚sogenannten Körpers‘ bei Jean-François Lyotard lesen, ohne dass er sich explizit auf Bachtin bezieht. Lyotards in mehrerer Hinsicht radikales Buch *Libidinöse Ökonomie*, vollzieht gleich zu Beginn einen doppelten Schnitt: Indem es mit der Zerstückelung eines offensichtlich weiblichen Körpers einsetzt, lässt es zugleich das bis dahin gültige, schon seit der Renaissance von der Geschlossenheit geprägte Körperkonzept gar nicht erst zur Entfaltung kommen (und schaltet es damit als Kontrastfolie gleichsam aus). Schon im ersten Satz stellt Lyotard *den Körper* in Frage:

Öffnet den sogenannten Körper und hebt alle ihn bedeckenden Schichten ab: Es genügt nicht, die Haut mit all ihren Runzeln, Falten, Narben, mit all ihren großen, samtigen Flächen und die an sie angrenzende Kopfhaut mit dem Haarvlies, das weiche Schamfell, die Brustwarzen, die Nägel, die durchsichtige Hornschicht unter der Ferse, die mit Wimpern besetzte, durchscheinend dünne Substanz der Lider zu öffnen, man muß auch die großen Schamlippen öffnen, bloßlegen und deutlich zeigen, auch die kleinen, mit Schleim bedeckten Schamlippen mit ihrem blauen Adernetz, man muß das Diaphragma des analen Schließmuskels dehnen, einen Längsschnitt machen und den schwarzen Kanal des Mastdarms glätten, dann den des Dickdarms, des Blinddarms, ein Band, dessen Oberfläche geädert und mit Scheiße beschmiert ist [...].⁵⁵

Klar wird an dieser Stelle, dass Lyotard das Konzept eines auf Organisation und Geschlossenheit hin gedachten Körpers gänzlich verwirft. Der bis in die Gewebestruktur hinein zerlegte Körper verweigert sich jeder Vorstellung von einer geschlossenen, organisierten Einheit, die bisher Körper genannt wurde, auch deshalb spricht Lyotard vom ‚sogenannten Körper‘. In der radikalen Absage an einen geschlossenen Körper konfrontiert Lyotard genau jenes dahinter liegende dominante Denkmodell und provoziert eine völlige Neuausrichtung des Denkens davon, was ‚Körper‘ sein kann. Der Körper wird hier einerseits nach innen wie nach außen als konsequent *atopisch* gedacht, wenn die organischen und physiologischen Verbindungen des Körpers gekappt und neu arrangiert werden: „[E]ng verbunden mit den äußersten Hautschichten der Fingerspitzen muß man sich vielleicht, von Fingernägeln aufgeraut, die großen seidigen Hautflächen der inneren Schenkelseiten denken,

55 Jean-François Lyotard: *Libidinöse Ökonomie*. Aus dem Französischen von Gabriele Ricke und Ronald Voullié. Zürich 2007. S. 7.

oder einen Halsansatz oder Gitarrensaiten.“⁵⁶ Andererseits, und das deutet sich schon mit den Gitarrensaiten an, wird der ‚sogenannte Körper‘ in ein rhizomatisches⁵⁷ Verbundsystem aus anderen Körper(teile)n, Objekten und Klängen eingepasst, in dem sich nicht mehr die „Frage nach der Geltung“, d.h. der Bedeutung, dem Repräsentationspotential „von einem Teil des Körpers (welches Körpers?)“ stellt (wie es etwa in der Vorstellung „eines für sein Überleben organisierten organischen Körpers“, dessen Teile ohne den Körper selbst nicht „funktionieren würden“ der Fall ist).⁵⁸ Selbst die „Überschreitung“ wäre hier ein noch zu zaghafter Modus, um den Körper zu öffnen; deshalb müsse man „zur äußersten Grausamkeit übergehen“, zu einer Form der Körperzerstörung oder besser Körper(teil)zerstreuung, dessen Resultat nur „das völlige Gegenteil eines Gliederbaus“ sein könne.⁵⁹ Das, was am Anfang noch halbwegs erkennbarer Körper war, wird nun zum „grenzenlosen Gewebe“, das aus einer Vielzahl von Materialien besteht, die „sich zu einem Band ohne Rückseite, zu einem Möbiusband [verknüpfen].“⁶⁰ Der zum Möbiusband gewordene libidinöse Körper bildet nun das von Lyotard vorgestellte Körperkonzept, das aufgrund seiner besonderen Eigenschaft „nur eine Seite“ zu haben, eben auch „weder Außen noch Innen“ hat.⁶¹ In den Fokus gerät hier also ein Körperkonzept, das nicht in Begriffen der Repräsentation gedacht werden kann, sondern Repräsentation erst ermöglicht, weil sie „aus einer bestimmten Arbeit am labyrinthischen Möbiusband [resultiert]“.⁶²

Anschlussfähig an eine literaturwissenschaftliche Perspektive auf den Körper scheinen mir zwei Bewegungen zu sein, die Lyotard vollzieht. Nicht die Absage an das bzw. das Verschweigen des auch heute noch gültigen, von der Renaissance geprägten geschlossenen Körperbildes, sondern die radikale Setzung des immer schon offenen Körpers, der nie eine Einheit beanspruchen konnte, ist der Anschlusspunkt an meine eigenen Analysen. Das heißt zwar nicht, dass die von mir behandelten Texte das dominante geschlossene Körperkonzept ignorieren oder *per se* ablehnen. Vielmehr nehmen die meisten der Korpustexte dieses zum Ausgangspunkt einer Relektüre und Umdeutung hin auf eine Offenheit unter den Vorzeichen dieses vorgängigen und als obsolet empfundenen Körperkonzepts. Als zweiten Punkt aus Lyotards Konzeption möchte ich den Begriff des ‚Gewebes‘ starkmachen, mit dessen Hilfe der Körper als textuelles und im weitesten Sinne sprachliches Phänomen analysierbar wird.

56 Ebd. S. 7–8.

57 Und darin möglicherweise die Gedanken von Deleuze/Guattari zum Rhizom von 1976 antizipierend.

58 Lyotard: *Libidinöse Ökonomie*, S. 8.

59 Ebd.

60 Ebd. S. 8–9.

61 Ebd. S. 9.

62 Ebd.

Wenn der Körper mit Lyotard als Gewebe lesbar ist, dann ist das keine Absage an jegliche Darstellung geschlossener Körperlichkeit, d.h. an einen als physische Einheit erkennbaren Körper in Texten und Filmen. Aber dieser Körper ist deshalb ein offener, weil er in seiner zweifachen textuellen Gegebenheit (als und im Text präsentiert und als Gewebe konzipiert) potentiell unendliche Verbindungen diskursiver, semantischer, struktureller und materieller Art ermöglicht, die sich mit klassischen Kontextmodellen nicht mehr analysieren lassen.

In seinem 1975 erschienenen Buch *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses* beschreibt Michel Foucault jene diskursiven Strategien und Methoden, die sich rund um den menschlichen Körper gruppieren, um ihn zu disziplinieren. Dabei geht Foucault in seiner Darstellung bis auf solche Strafpraktiken zurück, die ihr Augenmerk vor allem auf das Martern des Verurteilten richteten, indem sie die zu bestrafende Tat in einer Art theatralischer Re-Inszenierung am Verbrecherkörper wiederholten. Es waren die Ökonomien des modernen Strafwesens, die das allmähliche ‚Verschwinden‘ des Körpers bewirkten und ein straffes Diskursnetz um den Körper spannten, das ihn durch eine Vielzahl von Regulationen einhegte und zurichtete. War das Marterwesen des 17. Jahrhunderts noch vollauf damit befasst, des Körpers habhaft zu werden, so führte die Abkehr von Marter und Folter schon ein Jahrhundert später zu „Lockerungen [dieses] Zugriffs auf den Körper“;⁶³ es stand nicht mehr der zu strafende Körper des Verurteilten im Mittelpunkt, sondern eine Einwirkung auf das Verhalten des Menschen war nun das Ziel. Am Ende all dessen steht schließlich die Errichtung eines „körperlosen‘ Strafsystems“;⁶⁴ in dem es paradoxerweise aber „immer um den Körper [geht] – um den Körper und seine Kräfte, um deren Nützlichkeit und Gelehrigkeit, um deren Anordnung und Unterwerfung.“⁶⁵ Im Kern von *Überwachen und Strafen* geht es um die Geschichte der diskursiven Produktion eines „Wissens vom Körper“ im Spannungsfeld zwischen funktional-anatomischen Dispositionen und der Beherrschung der Kräfte des Körpers, d.h. um zwei Vorstellungen des Körpers, die zusammen eine „politische Ökonomie des Körpers“ bilden.⁶⁶ Für deren Gelingen ist eine „Mikrophysik der Macht“ verantwortlich, ein engmaschiges Netz aus „Dispositionen, Manövern, Techniken [und] Funktionsweisen“;⁶⁷ deren komplexes Zusammenspiel Foucault am Beispiel der Marterstrafen im ausgehenden 17. Jahrhundert beschreibt. Das ‚Fest der Martern‘ war Teil jener um den

63 Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Aus dem Französischen von Walter Seitter. Frankfurt am Main 1994. S. 18.

64 Ebd. S. 19.

65 Ebd. S. 36.

66 Ebd. S. 37.

67 Ebd. S. 38.

Souverän kreisenden ‚Mikrophysik der Macht‘ und basierte darauf, dass der Verurteilte immer auch ein Verbrechen gegen den Souverän begangen habe: „Das Verbrechen greift über sein unmittelbares Opfer hinaus den Souverän an; es greift ihn persönlich an, da das Gesetz als Wille des Souveräns gilt; es greift ihn physisch an, da die Kraft des Gesetzes die Kraft des Fürsten ist.“⁶⁸ Deshalb die Inszenierungen, das Zurschaustellen und das Zeremonielle rund um die Bestrafung eines Verurteilten, diese „differenzierte Produktion von Schmerzen, ein um die Brandmarkung der Opfer und die Kundgebung der strafenden Macht herum organisiertes Ritual – und keineswegs das Außersichgeraten einer Justiz, die ihre Prinzipien vergessen und jedes Maß verloren hätte.“⁶⁹

Dreh- und Angelpunkt aller von Foucault beschriebenen Strafpraktiken ist der Körper, auf dem die Marter das Verbrechen verdoppelt in Form von Körperzeichen, die „brandmarkend“ wirken, „durch die Narbe, die [die Marter] am Körper hinterläßt; [...] sie gräbt um den Körper, oder besser noch: am Körper des Verurteilten Zeichen ein, die nicht verlöschen dürfen.“⁷⁰ Als sich später das Bewusstsein für sanftere Strafen schärfte, setzen eben jene subtil operierenden Diskursstrategien ein, die den Körper nun nicht mehr dem öffentlichen Pranger anbieten, sondern ihn der Sichtbarkeit entziehen; der Verurteilte soll in den neu geschaffenen Institutionen des Strafvollzugs gebessert werden, indem auf seinen Körper und sein Verhalten eingewirkt wird, etwa durch straff organisierte Arbeits- und Tagespläne, die den Körper gleichzeitig stärken und disziplinieren.⁷¹ Disziplinierungsstrategien wirken aber nicht nur innerhalb des sich allmählich etablierenden und auf Ideen Jeremy Benthams basierenden Strafvollzugswesens, sondern strahlen auch in die Gesellschaft aus, indem etwa die bloße Möglichkeit einer Haftstrafe regulierend auf potentielle Straftäter wirkt. Es lässt sich hierin ein Wandel erkennen:⁷² es geht nicht mehr um die öffentliche Sichtbarkeit von Strafe und Marter des Körpers, dafür aber um die panoptische Anlage (Bentham) von Strafanstalten, die Beobachtungspraktiken steuert und diese auch an den Verurteilten selbst

68 Ebd. S. 63.

69 Ebd. S. 47.

70 Ebd.

71 Vgl. ebd. S. 346–349.

72 Den in seiner ganzen argumentativen Breite hier zu erläutern kein Raum ist. Stark vereinfacht, findet dieser Wandel auf einer Vielzahl von Ebenen statt, besonders in der Neuorganisation des Staates (weg von monarchischen, um den Souverän kreisenden Strukturen), der Justiz, der Philosophie und der Gesellschaft. Der Einsatz dieses Wandels ist in einem veränderten Menschenbild zu sehen, durch das das Strafwesen einer grundlegenden Reform unterzogen wird; der Verurteilte wird der öffentlichen Wahrnehmung entzogen, die Strafen erfolgen nun hinter Gittern und unterliegen bestimmten Regeln. Foucault schreibt, „daß das Gefängnis das Strafverfahren innerhalb der Justiz in eine Vollzugstechnik umgewandelt hat; der Kerker-Archipel überträgt nun diese Technik vom Justizapparat auf den gesamten Gesellschaftskörper [...]“ (Ebd. S. 385f.) Es sind zahlreiche Institutionen mit ebenso zahlreichen Abstufungen von „Bestrafungskriterien und -mechanismen“ (ebd. S. 386), die sich um den Menschen und seinen Körper gruppieren und die ihn, noch bevor er auffällig werden kann, disziplinieren.

delegiert, der sich stetig beobachtet glaubt und sein Verhalten reguliert. Es entsteht so allmählich ein panoptisches Dispositiv, das in „[d]as Kerkergerewebe der Gesellschaft“⁷³ Mechanismen von Selbst- und Fremdkontrolle, von Prävention und Abschreckung verankert und so das Modell einer souveränen Staatsmacht entwirft, in dem die Körper nurmehr Objekte einer Zurichtung sind. Objekte aber, die vom Diskurs als zu formende Einheiten gedacht werden.

Für meine Arbeit bilden Foucaults Überlegungen zur diskursiven Formung des Körpers eine wichtige Grundlage. Besonders die Stellung des individuellen Körpers innerhalb eines Diskursgefüges, auf dessen Ausführungen er keinen Einfluss zu haben scheint, ist für meine Arbeit interessant. Für dieses Gefüge sind die Körper verschiebbare Teile in einer Maschinerie, oder anders formuliert, die Körper werden der Gefängnismaschine zugeführt und anders wieder herausgegeben. Auch wenn es in den Texten meiner Arbeit nicht um Gefängnis- oder Strafanstalten geht, so sind doch auch die Körper dieser Texte in diskursive Anordnungen eingebunden, die zu bestimmten Ausformungen des Körpers führen und den Umgang mit dem Körper reglementieren.

Eine andere aber nicht weniger interessante Herangehensweise an den Körper nimmt 1985 Michel Serres in seinen Buch *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische* vor, in dem er das Thema des Körpers aus einer (nicht ganz und gar) neuen Perspektive betrachtet und den Fokus seiner Körperlektüren auf die (Wahrnehmungs)Sinne legt.⁷⁴ Schon hieran wird deutlich, dass Serres eine theoretische Positionsverschiebung vornimmt, die aber keineswegs mit phänomenologischen Ansätzen zusammenfällt. Es ist ein zentrales Anliegen des Buches, den Sinnen neue Aufmerksamkeit abseits sprachlicher Zuschreibungen zu geben, denn „[d]ie Sprache führt zu einer Verhärtung der Sinne.“⁷⁵ Empfindung und Sprache stellen für Serres zwei unvereinbare Entitäten dar, zwischen denen es keine vermittelnde Instanz geben könne, was Serres am Beispiel der Namensgebung, der Subjektbildung durch Zuordnung eines Namens, zu verdeutlichen sucht.⁷⁶ Mit dem Begriff bzw. kulturellen Prozess der

73 Ebd. S. 393.

74 „Das Sinnliche, von dem dieses Buch spricht, [...] ist gleichermaßen die beständige Gegenwart und die Fluktuation wechselnder Umstände in der Korona oder Aureole um den Körper, um seine Grenzen oder Ränder, diesseits und jenseits der Haut oder Oberfläche, eine aktive Wolke, eine Aura, in der die Mischungen erfolgen, die Sonderungen, Verzweigungen, Austauschprozesse, die Wechsel in den Dimensionen, die Übergänge von Energie in Information, die Verknüpfungen und Ablösungen, kurz: alles, was das singuläre, lokale Individuum mit den globalen Gesetzen der Welt und den diversen Fluktuationen der in Bewegung befindlichen Nische verbindet.“ Michel Serres: *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische*. Aus dem Französischen von Michael Bischoff. Frankfurt am Main 1998. S. 411.

75 Ebd. S. 92.

76 Der Name ist dem Menschen auf die Haut geschrieben als „individuelle Tätowierung“, der angeborene

Namensgebung verbindet Serres die Stillstellung des Körpers auf eine Identität hin, zugunsten derer die sinnlichen Empfindungen eben verhärtet werden.⁷⁷ Sprache und Sinne treten in ein Antagonistenverhältnis, das Dreh- und Angelpunkt des Buches über *Die fünf Sinne* ist.

Mit seiner „Philosophie der Gemenge und Gemische“ versucht Serres, die Bedeutung des Körpers und der sinnlichen Empfindungen für die Philosophie zu reanimieren. Ausgangspunkt seiner Überlegungen ist die verschwindende kulturelle Bedeutung des Körpers und seiner Erfahrungs- und Wissensprozesse über die Sinne. Alle fünf Sinne sind Relaisstellen, mittels derer sich die Beziehungen zwischen Körper und Welt regulieren und organisieren. Dieses Verhältnis aber sieht Serres als gestört an und versucht dies mit der Rede vom Sprachverlust zu beschreiben, der vor allem von der zunehmend stärker werdenden Stellung der „drei großen Mächte unserer Zeit“ (Wissenschaft, Medien und Staat) ausgeht, denen er vorwirft, die Sprache zu verarmen, sie „ihre[r] Komponenten“ zu berauben.⁷⁸ Unter Bezug auf die fünf Sinne des Menschen, untersucht Serres die Bruchzonen innerhalb einer Philosophie des Körpers und dessen Bezug zur Realität durch die Sinne. Er verfolgt das allmähliche Verdrängen der Körperlichkeit aus Philosophie und Wissenschaft zurück zu jenem Punkt (Aristoteles), an dem die eigentlich das philosophische Interesse leitende Identität einer sensuellen Primärerfahrung ersetzt wird durch deren „Umstände“.⁷⁹ Dadurch aber rücken die Bedingungen an die erste Stelle und beginnen die Identität einer Erfahrung zu präformieren. Die Erfahrung selbst ist dann auf einen sekundären Status reduziert, ihre Identität wird abhängig von ihren Umständen. Dieser Prozess generiert mit den Umständen erst den Motor allen Philosophierens: „Ohne sie keine Logik, keine Manipulation und keine Philosophie.“⁸⁰ Die Umstände werden zu impliziten Voraussetzungen jeglicher Philosophie deklariert, indem

[d]ie Philosophie [...] versucht [hat], diese Bedingungen aus dem Gedächtnis zu streichen, zu umgehen oder umzukehren. Die Philosophie- oder Wissenschaftsgeschichte macht sie vergessen, um an der unabhängigen, isolierten Universalität dieser notwendigen Prinzipien festhalten zu können.⁸¹

Die unmittelbare Erfahrung des Körpers wird ausgestrichen, um wiederzukehren als durch die

Vorname eines jeden Menschen. Identität ist in der Konzeption Serres' Ergebnis beständiger und auch zugelassener Veränderungen auf der Haut, jener „individuellen Tätowierung“, die erst durch die Sprache, d.h. den Wunsch nach einer stabilen Subjektidentität stillgestellt wird. (Vgl. ebd. S. 91)

77 Vgl. ebd. S. 91–92.

78 „Die Wissenschaften haben ihr den Wahrheitsbezug zur Realität genommen; die Medien haben sich ihrer Verfügungskraft gegenüber anderen bemächtigt; der Staat übernimmt ihre performative Macht; was er sagt oder schreibt, existiert und setzt sich durch, weil er es sagt oder schreibt. Diese drei Mächte haben den Raum besetzt und kennen keine andere Gegenmacht als die beiden jeweils anderen.“ Ebd. S. 466.

79 Ebd. S. 383.

80 Ebd.

81 Ebd.

Umstände präformierte, nun nicht mehr sensuelle, sondern intelligible, d.h. entkörperlichte Erfahrung.

Wie aber konzipiert nun Michel Serres den Körper? Für ihn besteht der Körper des Menschen zwar durchaus als ein objektiv Gegebenes in der Welt, doch er „setzt sich aus zerstreuten Gliedern zusammen, ein Kleid aus Stücken und Teilen.“⁸² Trotz seiner zersiedelten, von Parzellen, Gauen und Bezirken gezeichneten Oberfläche ist der Körper trotzdem eine (Zusammen)Fügung aus diesen Teilen, eine „Landschaft“.⁸³ Das erlaube und bedinge es, dass erst wenn der Körper sich selbst berührt, Bewusstsein entstehe: „Bewußtsein stellt sich nur an den Stellen ein, die durch kontingente Singularitäten gekennzeichnet sind, an Stellen, an denen der Körper sich selbst tangiert.“⁸⁴ Diese Selbstberührung des Körpers fasst Michel Serres mit dem Begriff der Falte,⁸⁵ die entsteht, wenn etwa „Lippe an Lippe gelegt, die Zunge an den Gaumen gedrückt, Zähne auf Zähne gepreßt“ werden, aber auch „geschlossene Augenlider, [ein] zusammengezogener Schließmuskel, [eine] zur Faust geballte Hand“⁸⁶ bilden solche Falten. Bewusstsein bildet und „verbirgt sich in einer Falte“,⁸⁷ kann sich nach außen also selbst nicht zeigen; wenn die Falte sich öffnet, hört die bewusstseinsbildende Berührung schlagartig auf. Die „Berührung mit sich selbst“ lässt den „wirklichen Körper“ entstehen als Ergebnis jener „Kontingenzen reinsten Art“,⁸⁸ die sich im berührenden Wechselspiel zweier Körperzonen bilden. Aber „[e]s gibt Stellen, an denen eine solche Kontingenz nicht zu finden ist. Ich berühre meine Schulter mit der Hand, aber es ist nicht möglich, daß ich das Gefühl hätte, meine Schulter berührt meine Hand. Im Verhältnis zur Hand oder zum Mund bleibt die Schulter ein Objekt der Welt.“⁸⁹ Im Moment der Bewusstseinsbildung kann der Körper sich also zum einen als rein subjektiv empfindenden Körper erfahren, zum anderen aber auch in einer subjektiven Berührung die eigene partielle Objektivität. Das greift genau jene philosophiegeschichtliche Debatte um die Differenz zwischen Körper und Leib auf, ohne diese fortzuschreiben. Michel Serres gibt dem Ganzen eine neue Stoßrichtung, wenn sowohl Subjekt- wie Objektempfinden ausschließlich vom Körper her gedacht werden und erst aus und in der körpereigenen Berührung so etwas wie ‚Bewusstsein‘ oder Subjektivität sich bilden kann. ‚Seele‘ und damit auch das, was als ‚Leib‘, als beseelter Körper konzipiert wird, sind

82 Ebd. S. 318.

83 Vgl. ebd. S. 317.

84 Ebd. S. 19.

85 Zur Falte siehe Kapitel 3.2 dieser Arbeit.

86 Serres: *Die fünf Sinne*, S. 18.

87 Ebd.

88 Ebd. S. 19.

89 Ebd.

demnach bedingt durch den Körper und dessen Berührungs- und Empfindungsfähigkeit. Ohne dass Serres jedoch eine Hierarchie zwischen Körper und Leib an bloß anderer Stelle eröffnen würde, muss der eben beschriebene Effekt von berührender Bewusstseinsbildung als Scharnier begriffen werden, das zwei Seinsweisen des Körpers zusammenbindet und gleichzeitig trennt. Aufzulösen scheint sich dann auch jene lang tradierte Dichotomie von Körper und Geist, wenn die Seele und mit dieser auch Vernunft als körperlicher Berührungseffekt entworfen werden. Sobald aber der (Haut)Kontakt hergestellt und die ‚kontingente Singularität‘ namens Bewusstseinsbildung stattfindet, treten Körper und Seele in ein sich gegenseitig bedingendes Verhältnis, denn erst dann hat sich der empfindend-empfindende, der „wirkliche Körper“ gebildet.

Was Michel Serres' Ansatz einer sinnzentrierten und sprachliche Festschreibungen negierenden Körperlektüre spannend macht, zeigt sich im Kapitel „Visite“, das sich dem Sehsinn widmet, besonders deutlich. Sehen ist kein statischer Sinn, nicht jener Fernsinn, als der es oft bezeichnet wird. Sehen ist in der Konzeption Michel Serres' *sehen gehen*, „visitieren“: „denn wer visitiert, der geht etwas ansehen.“⁹⁰ Sehen braucht das Gehen als Modus der räumlichen Ausdehnung, denn ohne die gehende Bewegung gibt es nur eine beschränkte visuelle Wahrnehmung. Im Gehen erst weitet sich das Sehen, andere Blickwinkel werden möglich und die sinnliche Wahrnehmung dehnt sich aus. Ein statisches und in dieser Form philosophisch tradiertes Sehen steht für die zu überwindende Trennung von Sprache und Empfinden.⁹¹ Dem *sehen gehen* eignet nun eine weitere Eigenschaft, „ein aktives, insistierendes Moment, das prüft und untersucht, das Wohlwollen oder Autorität zeigt“,⁹² das den gesamten Prozess der Wahrnehmung ausdehnt und zwar in einer globalen Weise: „[D]ie Welt geht von der Landschaft zum Panorama über, vom Lokalen zum Universellen, die *randonnée* verwandelt sich in Methode und diese in eine *randonnée*.“⁹³ Mit dem Wort *randonnée*, das Wanderung bedeutet, bezeichnet Michel Serres eine Methode, ein bestimmtes Wahrnehmungs- und (vielleicht auch) Denkdispositiv, das zwar ein ungefähres Ziel kennt, aber vor allem durch Umwege und zufällige Umstände geprägt ist.⁹⁴ In gewisser Weise konzipiert Michel Serres mit

90 Vgl. dazu ebd. S. 412–416, hier S. 412.

91 „In der traditionellen Philosophie bewegt sich der Träger des Blicks im allgemeinen nicht: Er sitzt da und sieht durch das Fenster einen Baum, der in Blüte steht. Eine Statue, die auf Behauptungen und Thesen steht. [...] In den meisten Fällen bewegt sich der Beobachter, mal mehr und mal weniger weit, mit großer oder geringer Geschwindigkeit, und oft umrundet er wenigstens das Beobachtete.“ Ebd.

92 Ebd.

93 Ebd. S. 413.

94 „Ich möchte *randonnée* in einem Sinne verwenden, der seinem Ursprung recht nahe bleibt und ihn um ein paar Zufallsziehungen hinsichtlich der Wahl der eingeschlagenen Richtung wie auch hinsichtlich der Länge des zurückgelegten Weges vermehrt. Das Wetter, die schwierigen Wasser und widrigen Strömungen machen aus der *Odyssee* häufig solch eine *randonnée*. Das Zusammentreffen diverser Umstände veranlaßt Odysseus,

der *randomnée* die Grunddisposition menschlicher Wahrnehmung.

Die Visite erkundet sämtliche Sinne, die im Knoten des Sinnlichen impliziert oder zusammengeschnürt sind. Wie könnte man das kompakte Vermögen der Sinne erkennen, wenn man sie voneinander trennte? Wir haben sie [die Sinne, T.S.] visitiert, ohne die Bedeutung des Wortes „Visite“ zu sondern. Nur die analytische Sprache löst den Knoten, und dabei verliert sie das Sinnliche.⁹⁵

Der Versuch nun, die Ausführungen Serres' zur Aufwertung der sinnlichen Wahrnehmung gegenüber der Verarmung bzw. Reduktion der Welt durch Sprache, auf den Körper hin zu lesen und für die vorliegende Arbeit fruchtbar zu machen, legt einen Fokus auf genau jenes ‚insistierende Moment‘, das den wahrnehmenden Körper kennzeichnet. Im Insistieren, so lassen sich die Thesen Michel Serres' zusammenfassen, ist die Sprache suspendiert. Mit Blick auf das Korpus dieser Arbeit, wirkt diese Suspendierung in zwei Richtungen: auf den insistierenden Körper und auf den das Insistieren wahrnehmenden anderen Körper. Es wird sich in den Analysen zeigen, dass mit dem versehrten, vernarbten Körper sehr oft ein bestimmtes Insistieren korreliert, das die Sprache (sowohl der Protagonisten wie auch für den Text selbst) und Signifikationsprozesse aussetzt – aber auch in Gang zu setzen vermag.⁹⁶

Anfang der 1990er Jahre schließlich setzte mit der Emergenz eines in der Nachfolge poststrukturalistischer Theorien stehenden feministischen Ideenkanons eine radikale Neubewertung des Körpers ein, die vor allem mit dem Namen Judith Butlers verbunden ist.⁹⁷ Hier ist der Einsatzpunkt einer performativen Körpertheorie, die ich im Folgenden an Texten Butlers näher betrachten möchte. In ihrer gender-theoretischen Lesart (und immer mit Verweis auf und in Abgrenzung⁹⁸ zu Michel Foucault) reformuliert Judith Butler den Körper als zwar diskursiv geprägtes aber primär performativ hervorgebrachtes Konstrukt.

Judith Butler nimmt in *Gender Trouble* eine Position poststrukturalistischer Kritik an genau jener cartesianischen Trennung von Körper und Geist vor, die am Anfang aller neuzeitlichen theoretischen Beschäftigung mit dem Körper zu stehen und noch nicht vollends überwunden scheint. Unter dem besonderen Untersuchungsgegenstand der Geschlechtsidentität, die Butler in detaillierten Analysen als genuin soziales Konstrukt und damit als historisch wandelbar beschreibt, erfährt auch der Körper als Austragungsort jener „regulatory

den besten Weg zu verlassen.“ Ebd. S. 349.

95 Ebd. S. 414.

96 Vgl. Kapitel 4 dieser Arbeit.

97 Und die sich selbst auf andere Theoretikerinnen beruft wie Simone de Beauvoir, Monique Wittig und Julia Kristeva.

98 Vgl. hierzu Christine Hauskeller: *Das paradoxe Subjekt. Unterwerfung und Widerstand bei Judith Butler und Michel Foucault*. Tübingen 2000. S. 39–52.

fiction of heterosexual coherence“⁹⁹ eine spezifische Behandlung. Nämlich in der Weise, dass der Körper mit einer Vielzahl an diskursiven Regularien überzogen wird, die ihn (und hier wendet sich Butler explizit gegen den von ihr bei Foucault erkannten, gegenüber jeder kulturellen Einschreibung vorgängigen Körper¹⁰⁰) als eine natürliche und mithin unhintergehbare Entität ‚fabrizieren/erfinden‘.¹⁰¹

[The] demarcation [of the body] is not initiated by a reified history or by a subject. This marking is the result of a diffuse and active structuring of the social field. This signifying practice effects social space for and of the body within certain regulatory grids of intelligibility.¹⁰²

Das, was als Körper gilt, wird über Ausschlussmechanismen dessen reguliert, was nicht der heterosexuellen Norm entspricht.¹⁰³ Innerhalb dieser diskursiven Normierung durch die heterosexuelle Matrix entstehen die dann (vermeintlich, d.h. innerhalb des Diskurses) rational und biologisch fundierten Geschlechter, die dem gesamten Diskurs seine oppressive Richtung geben. Werden aber jene Regulierungen ‚entregelt‘, über die dem Körper auch „surfaces and orifices to erotic signification“¹⁰⁴ zugewiesen werden und denen „a heterosexual construction of gendered exchange“¹⁰⁵ zugrunde liegt, gerät das, „what it is to be a body at all“¹⁰⁶ ins Wanken, weil sich darin das Normierungs- und Fiktionalisierungsdogma der heterosexuellen Matrix zeigt.

Butlers Argumentation zur Geschlechtsidentität läuft auf das Postulat hinaus, dass Geschlecht (Gender) immer Ergebnis *und* Vollzug einer Performanz ist, denn die regulierenden heterosexuellen Normen ‚fabrizieren/erfinden‘ eine Innerlichkeit der Geschlechtsidentität, deren Schauplatz die Körperoberfläche ist, auf der sich die Kohärenz der Geschlechter abspielt als vermeintlicher Ausdruck einer inneren aber letztlich „false stabilization of gender“.¹⁰⁷ Die Identifizierung eines Körpers mit einer bestimmten Geschlechtsidentität ist in den Worten Butlers eine bloße „incorporation“,¹⁰⁸ d.h. die Übernahme eines von außen kommenden Konzepts, das ursprünglich¹⁰⁹ dem Körper fremd

99 Judith Butler: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York 2006. S. 187.

100 Vgl. ebd. S. 177–178.

101 Vgl. ebd. S. 185.

102 Ebd. S. 178.

103 Vgl. ebd. S. 152.

104 Ebd. S. 180.

105 Ebd. S. 181.

106 Ebd.

107 Ebd. S. 184–185.

108 Ebd. S. 185.

109 Butler würde diesen Begriff zurückweisen, der mir aber lediglich des besseren Verständnisses wegen dient, ohne damit sagen zu wollen, dass hier möglicherweise etwas schon immer im Körper Dagewesenes durch ein äußeres Konzept ersetzt würde. An anderer Stelle spricht sie vom „myth of originality“, der der Geschlechtsidentität zugrundeliege, und dass „gender identity might be reconceived as a personal/cultural

gewesen ist und diesem auch immer fremd bleiben wird. Mit dem Begriff der ‚incorporation‘ konzipiert Butler implizit ein Körperkonzept, das sich von dem der Leibphilosophie fundamental unterscheidet, weil die Inkorporation, als von vornherein penetrativer Akt verstanden, ein der heterosexuellen Matrix zugehöriger Regulierungsprozess ist, und deshalb der Körper unter dem Einfluss dieser oppressiven Normierungspraktiken als ein vielfach penetrierter Körper erscheint.

Diesem Prozess gehören „acts, gestures [and] enactments“ an, die Butler deshalb als „performative“ benennt, weil sie eine Natürlichkeit dessen postulieren, was sie bezeichnen sollen, das aber nur mit Hilfe von „corporeal signs and other discursive means“ bewerkstelligen können.¹¹⁰ Hieraus resultiert auch der „ontological status“ des Körpers, dessen Reichweite gerade nicht über jene Akte als seine „reality“ hinausreicht und sich die vermeintlich natürliche Innerlichkeit der Geschlechtsidentität als äußerer „effect and function“ des Gender-Diskurses offenbare, an dessen Ende auch das (durch den Diskurs gestiftete) Subjekt letztlich als bloß diskursiv konstruiertes erscheine.¹¹¹ Um die dominierende Stellung der regulierenden heterosexuellen Matrix zu festigen, sind Wiederholungsstrukturen notwendig, wie sie auch für „other ritual social dramas“ gelten, denn „the action of gender requires a performance that is *repeated*.“¹¹² Diese Wiederholungsstrukturen sind Resultat jener Sedimentierung bzw. Inkorporation, Judith Butler nennt sie dementsprechend „corporeal styles“¹¹³, die zwar von „individual bodies“ dargestellt werden, aber eben nie Ausdruck einer Individualität sind; sie wiederholen lediglich „a set of meanings already socially established“ als eine ‚öffentliche Handlung‘.¹¹⁴ Der Körper wird als Schauplatz einer ‚Stilisierung‘ von diskursiven und öffentlichen Wiederholungsstrukturen entworfen, auf deren Grundlage schließlich so etwas wie Geschlechtsidentität überhaupt erst entstehen kann.

Der Körper, das zeigte sich in der allzu kurzen Darstellung von Judith Butlers Performativitätskonzept der Geschlechtsidentität, kann nicht als festes Konstrukt begriffen werden, das mit bestimmten Attributen versehen ist. Vielmehr lässt sich das, was gemeinhin als ‚Körper‘ verstanden wird, als prozessual hervorgerufener Effekt bestimmter iterativer Diskursstrukturen beschreiben. So wird es Judith Butler dann auch nochmal in *Bodies that matter* formulieren, dem Nachfolge- und Ergänzungsbuch zu *Gender Trouble*, in dem sie allerdings das Konzept der Performativität reformuliert. Die Wiederholungsstrukturen werden

history of received meanings“. Vgl. ebd. S. 188.

110 Ebd. S. 185 (H.i.O.).

111 Ebd.

112 Ebd. S. 191 (H.i.O.).

113 Ebd.

114 Ebd.

nicht mehr nur als iterativ erkannt, sondern ebenso mit dem Begriff der „citationality“¹¹⁵ belegt. So verstanden, (re)produzieren Körper ihre jeweilige Geschlechtsidentität als ein „citing of power, a citing that establishes an originary complicity with power in the formation of the ‚I“.“¹¹⁶ *Bodies that matter* macht den ‚Körper‘ lesbar als jenen Ort, an dem nicht nur dem ‚Subjekt‘ eine Geschlechtsidentität gegeben wird und an dem das ‚Subjekt‘ zu einem Teil der (Diskurs)Gemeinschaft wird, der ‚Körper‘ erfährt über die diskursiven Wiederholungsstrukturen auch eine Materialität (des biologischen Geschlechts), die dann auch weder natürlich noch ursprünglich ist, sondern ebenso nur konstruiert ist „in the service of the consolidation of the heterosexual imperative.“¹¹⁷ Die Biologie des Körpers, soweit sie als kulturell determinierbare Machtkonstante dienstbar zu machen ist, wird von Butler zu einem Diskurseffekt erklärt. Somit fällt auch die letzte noch haltbare Bastion des Körpers (seine biologische Organisation) den Diskursstrukturen zum Opfer und gerät zu einem unsicheren Grund, auf dem sich kein gesichertes Körperbild mehr bauen lässt. Wenn die Biologie des Körpers, das Gewachsene und Gebildete, bloß noch in Anführungszeichen, als Zitatform Gültigkeit besitzt und mithin für jegliche Bestimmung dessen, was Körper bisher war, ungültig geworden ist, dann stellt sich die Frage, inwieweit überhaupt noch etwas als Körper beschreibbar ist. Sicher scheint zunächst, dass *der* Körper außerhalb diskursiver Strukturen nicht existiert, bzw. nicht objektiv, nicht-diskursiv, erfahrbar ist. Wenn vom ‚Körper‘ die Rede ist, dann immer nur diskursiv gefärbt. Allerdings nimmt Butler diese Lesart einer radikalen Dominanz des Diskursiven für ihr Konzept nicht an, sondern stärkt ebenso das ‚Außen‘ des Diskurses als für den Diskurs generatives Moment, ohne das der Diskurs seine regulierenden Normen gar nicht setzen könnte.¹¹⁸ Dabei ist wesentlich, dass der Diskurs und sein Außen nicht getrennt voneinander bestehen können, sondern immer nur in einem kommunikativen Verbundensein: „as a constitutive ‚outside,‘ it is that which can only be thought—when it can—in relation to that discourse, at and as its most tenuous borders.“¹¹⁹ Judith Butler konzipiert den Ausschluss, die Auslöschung des Anderen im Außen deshalb als für den Diskurs konstitutiv, weil in diesem Prozess ein enormes Veränderungspotential für den Diskurs selbst steckt als „disruptive return within the very terms of discursive legitimacy.“¹²⁰

115 Judith Butler: *Bodies that matter: on the discursive limits of „sex“*. New York 1993. S. 15.

116 Ebd. S. 39.

117 Ebd. S. 2. – „Sex‘ is, thus, not simply what one has, or a static description of what one is: it will be one of the norms by which the ‚one‘ becomes viable at all, that which qualifies a body for life within the domain of cultural intelligibility.“ Ebd.

118 Vgl. ebd. S. 8.

119 Ebd. – Diese Konzeption erinnert stark an das Semiosphären-Konzept Lotmans.

120 Ebd. S. 30.

2.2 Vom Rand aus. Über die Stelle der Narbe

Spouse and helpmate of Adam Kadmon: Heva, naked Eve. She had no navel. Gaze. Belly without blemish, bulging big, a buckler of taut velum, no, whiteheaped corn, orient and immortal, standing from everlasting to everlasting. Womb of sin.

James Joyce: *Ulysses*¹²¹

Das Verhältnis von Rahmen und Rand ist nicht eindeutig, denn ein Rahmen ist immer auch eine Umrandung und ein Rand ist eine Art Schwellenraum oder Übergangspunkt, eine Zone des Differenten, wo zwei oder mehrere aufeinander bezogene, aber dennoch mehr oder minder leicht divergente Kategorien, Gebiete oder auch Konzepte aufeinandertreffen, sich gegeneinander abgrenzen. Im Unterschied zur Grenze ist der Rand weniger stark reglementiert und als Begriff beweglicher, und mehrdeutiger als die Grenze. Auch am Rand finden Transgressionsbewegungen statt. Wenn Lyotard von der radikalen Zerlegung des Körpers zum „labyrinthischen Möbiusband“ kommt, verwirft er zugleich die Grenzen des Körpers, führt konzeptionell mit der Offenheit und Vielverbundenheit der Teile eine neue Rahmung ein, die es erlaubt, anders über das nachzudenken, was ein Körper ist bzw. sein kann. Wenn Rahmungen also umfassender sind als Ränder und erlauben, Diskurse anders und neu zu akzentuieren, ihnen eine andere (Ziel)richtung zu geben, dann haben Ränder dieses Potential nicht, weil sie als Konzept stark am Objekt hängen, dessen Rand sie sind und in diesem Sinne zwar Übergänge ermöglichen, aber wenig Einfluss darauf nehmen, wie ihr Objekt und damit sie selber wahrgenommen und dargestellt werden. Anders sieht es hingegen mit jenen Elementen aus, die an Rändern angesiedelt sind. Als ein solches randständiges Element möchte ich die Narbe lesen. Was sich zunächst als pejoratives Moment zeigen mag, als negative Verortung, schlägt um in ein produktives Potential, das gerade die Transgressionskräfte der Randposition auszunutzen weiß.

„Weib, o Weib! Fettes Weib! Schönes Weib!“¹²² Die zweite ‚Urszene‘ der Narbe

Für eine kultur- bzw. literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit der Narbe lassen sich zwei

¹²¹ James Joyce: *Ulysses*. Oxford 1998. S. 38.

¹²² Moritz Hoernes: *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa*. Dritte Auflage durchgesehen und ergänzt von Oswald Menghin. Wien 1925. S. 124. – Das Zitat bezieht sich auf den Ansatz Hoernes', die gesamte Kunst des Paläolithikums auf ein Kunstverständnis hin zu lesen, das die Plastiken des Altertums als Maßstab setzt und das spätestens seit Winckelmann die Kunstreflexion dominiert: „Was sich Künstler und Publikum bei diesen Werken gedacht haben mögen, wird immer dahingestellt bleiben müssen; aber in wörtlicher Übersetzung lauten sie nicht anders als etwa: ‚Weib, o Weib! Fettes Weib! Schönes Weib! Bison, großer Bison! Starker Bison!‘ u.s.w. Das mag, wie in primitiver Lyrik, stark und tief gefühlt worden sein, aber es ist künstlerisch bettelarm und darum nennen wir diese Kunst borniert und monoton.“

‚Urszenen‘ ausmachen. Die Einleitung dieser Arbeit behandelte schon eine davon, nämlich die Narbe des Odysseus als erste verbürgte Narbe der Weltliteratur. Nun möchte ich weiter in der Zeit zurückschreiten, denn kultur- und menscheitsgeschichtlich betrachtet ist die Narbe schon im Wortsinne ein zentrales Element einiger der ältesten Kult(ur)gegenstände. Es handelt sich dabei nicht um Darstellungen von durch kriegerische Verletzungen hervorgerufene Narben, sondern um die erste Narbe des Menschen schlechthin, den Nabel, der, besonders in der griechischen und römischen Mythologie bzw. Religionspraxis eine wichtige Rolle spielte.¹²³ Allerdings finden sich schon in



Abbildung 4

Menschendarstellungen des Jungpaläolithikums (Jungsteinzeit) vor etwa 28.000 bis 21.000 Jahren anatomisch äußerst präzise Nabeldarstellungen. Bei der vor etwa 25.000 Jahren entstandenen Venus von Willendorf (Abb. 4) zeigt sich der Nabel als das Zentrum der gesamten Figurine. Er bildet die Mitte der etwa 11 Zentimeter hohen Skulptur, deren Detailreichtum in den körperlichen Merkmalen hervortritt, in der Frisur, den Brüsten und der Andeutung von Brustwarzen, der Schamlippen und des Venushügels oder auch der Knie. Der Nabel ist als Vertiefung ausgearbeitet und bildet die physiologischen/anatomischen Verhältnisse einer üppigen Frauengestalt anschaulich nach, ohne dass davon ausgegangen werden kann, dass es ein reales Vorbild gab.¹²⁴ Gemeinhin wird die Venus von Willendorf und andere ähnliche Figurinen auf die Darstellung besonderer Fruchtbarkeit hin gedeutet, was sich in den körperlichen Ausmaßen, v.a. an den großen Brüsten als Milchspender und der sehr anschaulich dargestellten Vulva ablesen lasse. Tatsächlich ist über die ‚Bedeutung‘ der Venusfigurinen für die Menschen der Jungsteinzeit nichts bekannt, allenfalls kann über religiöse, soziale, ästhetische oder apotropäische Bedeutungen nur spekuliert werden.

123 Vgl. Elisabeth Bronfen: „Vom Omphalos zum Phallus. Weibliche Todesrepräsentanzen als kulturelles Symptom“, in: Wolfgang Müller-Funk (Hg): *Macht – Geschlechter – Differenz. Beiträge zur Archäologie der Macht im Verhältnis der Geschlechter*. Wien 1994. S. 128–151.

124 Wovon etwa Hoernes noch ausging. Dem entgegen schreibt Leroi-Gourhan, „daß das Porträt der paläolithischen Frau aufgrund dieser Rundskulpturen genausowenig erschließbar ist, wie man die Anthropologie der modernen Französin auf den Werken Picassos oder Buffets aufbauen kann“. André Leroi-Gourhan: *Prähistorische Kunst. Die Ursprünge der Kunst in Europa*. Aus dem Französischen von Wilfried Seipel. Freiburg ⁵1982. S. 109.

Es soll hier jedoch nicht darum gehen, den prähistorischen Darstellungen des Nabels eine zentrale Stelle in der Herausbildung der Kunst im allgemeinen beizumessen. Die Venus von Willendorf ist nicht die einzige Venusfigurine mit Nabel, auch die Venusfiguren von Dolní Veštonice und Moravany zeigen einen ähnlich ausgeprägten Nabel, allerdings sind beide jüngeren Datums als die Willendorfer Figur. Venusfigurinen, die zeitlich noch vor der aus Willendorf anzusiedeln sind, etwa die Venus vom Hohlefeld (min. 31.000 Jahre) oder die Venus vom Galgenberg (ca. 32.000 Jahre) weisen hingegen keine Nabeldarstellung auf. Vor allem bei ersterer ist die Oberfläche derart von Einkerbungen und Absplittierungen zerklüftet, dass eine Darstellung des Nabels nicht mit Sicherheit angenommen werden kann, es sich aber auch nicht um Narbendarstellungen handelt.

Die Venus von Willendorf unterscheidet sich weniger wegen ihres Alters von anderen Figurinen, es ist v.a. ihre sehr individuelle Gestaltung, etwa die asymmetrische Ausbildung der Brüste und der Beine, der sie ihre herausgehobene Position verdankt. Allerdings teilt sie mit anderen Venusfigurinen bestimmte Ähnlichkeiten:

Das Grundschema, das die weiblichen Statuetten kennzeichnet, ist die fast kreisförmige Anordnung der Brüste, des Bauches und der Schampartie. Der Rest des Körpers – Brust und Kopf auf der einen, Schenkel und Beine auf der anderen Seite – verjüngt sich oberhalb und unterhalb dieses Kreises, so daß der Großteil der Figur in einem Rhombus eingeschrieben werden kann; da der Kopf gewöhnlich zu einer bloßen Kugel reduziert ist, ragt er kaum über die gedachte Linie der Spitze hinaus. Die Darstellung ist demnach „gegenstandslos“, so daß ihr eine anthropometrische Betrachtungsweise keineswegs gerecht wird.¹²⁵

Die Willendorfer Venus hat eine solche Rhombus-Form, in der der Nabel das Zentrum bildet. Eines fällt besonders auf: gegenüber einer gedachten Symmetrielinie, die den Rhombus vom Kopf aus zwischen dem Busen und dem Venushügel mit den angedeuteten Schamlippen bis zu den Füßen teilt, liegt der Nabel gerade nicht auf dieser Linie, sondern ist von dieser etwas nach rechts verschoben (Abb. 5).¹²⁶ Es ist ein Leichtes, dies ebenfalls, wie die anderen Besonderheiten der Venus von Willendorf, als anatomisches Detail zu verbuchen, doch möchte ich diese Verschiebung als genau das lesen, als eine Verschiebung nämlich, die symptomatisch bis ins 21. Jahrhundert fortbesteht. Der Nabel der Venus von Willendorf kann somit in zweierlei Weise verstanden werden: als die (menschheitsgeschichtliche) ‚Urszene‘ aller Narbendarstellungen, aber zugleich als ‚Urszene‘ der Verdrängung der Narbe an den Rand des Spektrums kulturell bedeutsamer Körperzeichen und somit auch aus dem Körperdenken des Menschen.

¹²⁵ Ebd. S. 110.

¹²⁶ Eine Beobachtung, die sich auch bei anderen paläolithischen Frauendarstellungen finden lässt, etwa bei den Relieifarbeiten aus Laussel (ebenfalls etwa 25.000 Jahre alt).



Abbildung 5

Die Auswirkungen dieser ‚Urszene‘ lassen sich bspw. in der spärlichen Resonanz auf Narben und den Nabel in kultur- und literaturwissenschaftlichen Arbeiten erkennen. Allein zum Nabel sind lediglich zwei wichtige Ansätze von Elisabeth Bronfen und Mieke Bal zu finden, die vielleicht nicht zufällig zeitlich nah beieinander liegen (Bal 1991, Bronfen 1994 bzw. 1998), die sich in ihren Deutungen aber teilweise stark unterscheiden und gerade in dieser

Unterschiedlichkeit ihre gemeinsame Wirkung entfalten. Elisabeth Bronfen ist es v.a. um eine psychoanalytisch orientierte Lesart des Nabels vor dem Hintergrund einer Subjektbildung zu tun; Mieke Bal stellt ihre Überlegungen zum Nabel in den Kontext einer Reflexion über die Lektüre „Rembrandts“¹²⁷ innerhalb der Kunst.

Mieke Bal ist bekannt für ihren unkonventionellen Umgang mit Termini und anderen Begriffen, die sie mitunter sehr disparaten Bereichen entlehnt. Für ihre Analysen von Literatur und Kunst scheinen die gängigen Begriffe der Literaturwissenschaft nicht präzise genug zu sein, so dass sie sich bei anderen Geisteswissenschaften bedient:

Most of the terms used here are necessarily derived from theories pertaining to a single discipline; the disciplines from which these terms are derived include feminist theory, rhetoric, narratology, and psychoanalysis. [...] Neither restrictive disciplinarity nor free eclectic borrowing will be taken for granted, and I shall try to justify explicitly any modifications of concepts.¹²⁸

Bal geht es in *Reading „Rembrandt“* um die Lektüre von Bildern, die, als Texte begriffen, auf mehrere Arten gelesen werden können. Bal entwickelt ein Konzept von Textualität, das sich auch auf bildende Künste anwenden lässt, ohne deren Spezifika zu vernachlässigen. Dieses Textualitätskonzept geht über ein klassisches narratives Textverständnis hinaus, indem Bal die narrativen Elemente eines Bildes (das, was als erzählbare Geschichte hinter einem Bild steht) zwar für fähig hält, das Bild an sich zu erhellen. Aber dadurch kämen erst die Mängel textueller Elemente (als Bildelemente) zum Vorschein, die Bal mit der relativen Bedeutungsfixierung schriftlicher Zeichen in Texten gegeben sieht, die mit ihrer „fixed relation between

127 Die Anführungsstriche sind als doppelte zu lesen, denn Mieke Bal bezieht sich nie auf die reale Person Rembrandt, sondern markiert mit den Anführungsstrichen „Rembrandt“ als Intertext wenn man so will, der auf vielfältige Weise in der Kunst gelesen und zitiert wird. Ähnliches formuliert sie in *Quoting Caravaggio*.

128 Mieke Bal: *Reading „Rembrandt“: Beyond the Word-Image Opposition*. Cambridge 1991. S. 18.

sign and meaning, its hierarchical structure, its suppression of details, of the marginal, of the „noise“¹²⁹ nicht das leisten könnten, was genuine Fähigkeit des Bildes sei, nämlich alle Elemente gleichbedeutend erscheinen zu lassen. „It is to such an oppressive notion of text that Derrida opposed the concept of dissemination, which enhances the slippery, destabilizing mobility of signs in interaction with sign users“.¹³⁰ Derrida wende sich damit, so Bal, gegen die phallogozentristisch orientierte Psychoanalyse in der Nachfolge Freuds, die den Phallus als zentrale Bedeutungsinstanz etablierte. Derrida ersetzt den Phallus durch das Hymen, das mit seiner Beschaffenheit ein neues Paradigma begründet (und das Feld bzw. die Leinwand repräsentiert), auf der mögliche Bedeutungen ohne feste Verankerung verteilt sind.

Von diesen Prämissen ausgehend, erörtert Mieke Bal die verschiedenen Lektüren, die an einem Bild vorgenommen werden: die narrative Lektüre referiert auf einen dem Bild vorgängigen Text (die „verbal story“, das, was man von dem Bildinhalt erzählen kann, etwa den Mythos); der visuelle Text geht dann von dem tatsächlich Dargestellten aus und nicht von dem kulturell Gelesenen, auch wenn der visuelle Text oft von kulturell vorgeprägten Kategorisierungen geleitet ist. Zwischen diesen beiden Texten führt Bal nun eine dritte Lektüre/Story ein, nämlich die, die das Bild selbst erzeugt und die nicht auf eine der anderen reduzierbar ist. Anders ausgedrückt, formuliert Mieke Bal, dass gerade der Ursprung eines Bildes in einer vorgelagerten Erzählung „helps to sever the tie between the two [Text und Bild, T.S.] and to produce another narrative, irreducibly alien to it, void of the deceptive meaning the pre-text brought along“.¹³¹ Der Ursprung aus einer vorgängigen Erzählung, dem dadurch möglichen Zerreißen des Bandes zwischen Bild und Text, der daraus entstehenden zentralen Leere und der Dissemination dessen, was von Bedeutung ist, trägt dazu bei, dass Mieke Bal den Nabel „as the central bodily metaphor“¹³² als Ersatz für das Hymen einführen kann.

Die Crux des Hymens liegt an dessen Gebundenheit an das Weibliche, genau wie der Phallus als Symbol unweigerlich mit dem Männlichen verbunden ist. Diese geschlechtliche Fixierung wird mit der Einführung des Nabels als Metapher für die Dissemination aufgehoben, denn „the navel [is] both a trace of the mother, and token of autonomy of the subject, male and female alike“.¹³³ Mit dieser Eigenschaft kann der Nabel als „a center without meaning“¹³⁴ es dem Betrachter ermöglichen, neue Wege der Interpretation zu gehen, das heißt, eine seinen Bedürfnissen angemessene Lesart verfolgen, „but without letting those readings

129 Ebd. S. 19.

130 Ebd.

131 Ebd. S. 20.

132 Ebd. S. 20–21.

133 Ebd.

134 Ebd.

fall into the arbitrariness that leads to isolation“¹³⁵. Die Metapher des Nabels ermöglicht Lektüren, die vom Objekt selbst ausgehen, von ihm gelenkt werden, aber nicht in dem Maße, dass der Betrachter/Leser entmündigt würde.

Der Vorteil des Nabels gegenüber dem Phallus oder dem Hymen liegt gerade in seiner Stellung zwischen den Geschlechtern. Er ist zwar einerseits „loaded with the connotations of gender“, aber der Status seiner Gender-Bezogenheit ist vollkommen anders als beim Phallus, denn der Nabel ist „the scar of dependence on the mother“.¹³⁶ Andererseits ist er über die natürliche Koppelung der Geburt an die Mutter von fundamentaler Bedeutung für beide Geschlechter, so dass Bal sagen kann: „it is also democratic in that both men and women have it“.¹³⁷ Fungierten Phallus und Hymen als ikonische Zeichen, ist der Nabel ein indexikalisches Zeichen, das auf die Geburt zurückweist, und damit auch auf den Ursprung des Menschen.

Bei aller analytischen Raffinesse Mieke Bals, darf man nicht übersehen, dass sie immer wieder von der Metapher des Nabels spricht, also nicht das konkrete Körperteil an sich im Blick hat. Als Analyseterminus repräsentiert der Nabel bestimmte Bildeigenschaften, die sich einer konventionellen Lektüre entziehen, bzw. sich nicht mit gängigen Termini präzise fassen lassen. Der Nabel ist eine plurale Metapher, die in Bals' Textualitätskonzept zum einen, als Ersatz für das Hymen, das Spiel der Bedeutungen/Zeichen auf andere Weise organisiert, nämlich weder eine fixe Zeichenbedeutung noch ein unendliches Spiel postuliert, sondern sich zwischen diesen beiden Polen positioniert und mit der Rolle des Lesers/Betrachters die Bedeutungsschaffung nicht allein auf Seiten des Werkes ansiedelt. Zum anderen ist der Nabel „a metaphor for an element, often a tiny detail, that hits the viewer, is processed by her or him, and textualizes the images on its own terms“.¹³⁸ Der Nabel ist also ungefähr das, was Barthes in *Die belle Kammer* das *punctum* nennt:

Das zweite Element durchbricht (oder skandiert) das *studium*. Diesmal bin nicht ich es, der es aufsucht (wohingegen ich das Feld des *studium* mit meinem souveränen Bewußtsein ausstatte), sondern das Element selbst schießt wie ein Pfeil aus seinem Zusammenhang hervor, um mich zu durchbohren. Ein Wort gibt es im Lateinischen, um diese Verletzung, diesen Stich, dieses Mal zu bezeichnen, das ein spitzes Instrument hinterläßt; dieses Wort entspricht meiner Vorstellung um so besser, als es auch die Idee der Punktierung reflektiert und die Photographien, von denen ich hier spreche, in der Tat wie punktiert, manchmal geradezu übersät sind von diesen empfindlichen Stellen; und genaugenommen sind diese Male, diese Verletzungen Punkte. Dies zweite Element, welches das *studium* aus dem Gleichgewicht bringt, möchte ich daher *punctum* nennen; denn *punctum*, das meint auch: Stich, kleines Loch, kleiner Fleck, kleiner Schnitt – und: Wurf der Würfel. Das *punctum* einer Photographie, das ist jenes Zufällige an ihr, das *mich besticht* (mich aber auch verwundet, trifft).¹³⁹

135 Ebd.

136 Ebd. S. 23.

137 Ebd.

138 Ebd. S. 22.

139 Roland Barthes: *Die belle Kammer*. S. 35–36.

Barthes fährt fort: „Häufig ist das *punctum* ein ‚Detail‘, das heißt ein Teil des Abgebildeten“ und „[s]o blitzartig das *punctum* auch auftauchen mag, so verfügt es doch, mehr oder weniger virtuell, über eine expansive Kraft“,¹⁴⁰ die auch der Nabel in der Konzeption Mieke Bal besitzt. Später spricht Barthes von einer „Lektüre des *punctum*“, die „kurz und aktiv zugleich“ sei,¹⁴¹ er versteht Bilder (hier Photographien) ebenfalls als Texte, die gelesen werden müssen und das *punctum* ist auch nicht codiert, also nicht kulturell vorgeprägt, sondern geht von einer/einem Betrachtenden aus, von deren/dessen Sensibilität, Erfahrungen und überhaupt individuellen Determinationen: „ich bin ein Wilder, ein Kind – oder ein Verrückter; ich lasse alles Wissen, alle Kultur hinter mir, ich verzichte darauf, einen anderen Blick zu beerben.“¹⁴²

Unmittelbar auffällig ist die starke Körperlichkeit, die Barthes mit der Erfahrung des *punctum* verbindet, das Verletzende dieser Erfahrung, die Wunden schlägt und Narben hinterlässt. Sowohl Barthes wie Bal metaphorisieren den Nabel bzw. das *punctum* und verweisen fast ausschließlich auf seine Bedeutung als Ursprungsmetapher. Ist das *punctum* bei Barthes Instrument und Narbe zugleich, ist der Nabel bei Bal der Ausgangspunkt für eine von ihm ausgehende und gelenkte Lektüre, die das gesamte Bild oder den Text ergreift. Der Unterschied in diesen doch sehr ähnlichen Konzepten besteht in der Materialität des Elements. Barthes konzipiert das *punctum* mit einer virtuellen bzw. intelligiblen oder auch sensiblen, penetrativen Materialität. Wenn Bal hingegen schreibt, „the textualizing navel is an emptiness, a little surface which the work leaves unfilled“,¹⁴³ dann ist die entscheidende Eigenschaft des Nabels (als Metapher und als Konkretum) die der Leere, die einer Füllung bedarf, die eine gewisse intellektuelle Lücke eröffnet. Dieses Element kann nicht willkürlich interpretiert werden, „[it] textualizes the image on its own terms“,¹⁴⁴ dennoch geht die Materialität hier nicht vom Bild aus, sondern sie wird vom Betrachter erst ergänzt.

Einen anderen Fokus legt Elisabeth Bronfen an, wenn sie den Nabel in einem umfassenden kulturgeschichtlichen Rahmen situiert und damit einen detaillierten Überblick der verschiedenen Erscheinungsformen des Nabels gibt. Ausgehend von einer Relektüre des *König Ödipus* von Sophokles, opponiert Bronfen mit der Einführung des Nabels gegen das in der Psychoanalyse dominante Symbol des Phallus, das einerseits für die unterdrückten und unterdrückenden Zwänge der Kultur steht, das andererseits aber auch „die Position des

140 Ebd. S. 53 und 55.

141 Ebd. S. 59.

142 Ebd. S. 60.

143 Bal: *Reading „Rembrandt“*, S. 23.

144 Ebd. S. 22.

Subjekts in der Kultur¹⁴⁵ bestimmt. Beide Aspekte werden mit dem Nabel auf eine andere Grundlage gestellt, die keinen sexuellen Charakter mehr hat und auch keine geschlechtsspezifischen Exklusionen erlaubt. Für Bronfen wie auch für Bal ist der Phallus ein schlichtweg falsches Symbol, denn mit diesem ausschließlich männlichen Körperteil wird eine Hierarchie in die menschliche Psyche implantiert, die der Nabel (als ein nicht-exkludierendes Körpermerkmal) nun zu überwinden erlaubt. Wird mit dem Phallus zwar oberflächlich ein Primat der männlichen Dominanz verbunden, ist dieses Symbol jedoch stark von Verdrängungsmechanismen grundiert, die sich gegen den „unumgänglichen Körper der *Materialität-Mütterlichkeit-Mortalität*“ (das Mütterlich-Weibliche) richten, der „durch das anatomische Zeichen des Nabels vertreten“¹⁴⁶ wird. Die Rede vom Phallus verdrängt die Angst vor dem Tod, der fundamental mit dem Weiblichen und Mütterlichen assoziiert ist. Der Nabel als Narbe repräsentiert daher die Verletzlichkeit und den Tod des Körpers. In der Verschiebung des Todes auf das weibliche Geschlecht jedoch kann der Phallus (und mit ihm das Männliche) frei von Tod und Sterben konzipiert werden.¹⁴⁷ Die Bindung des Phallus an die „Faktizität des Seins“¹⁴⁸ ist dadurch aufgehoben, er agiert und regiert im Raum des Imaginären.

Elisabeth Bronfen wertet die Verknüpfung des Weiblichen mit dem Tod nun um, indem sie das Weibliche und den Nabel in positiver Weise an das Materielle und den Tod gebunden sieht; so könne der Nabel nun repräsentativ für zwei Träume, die Bronfen als weitere „fundamentale und allgemeingültige Träume wie der Inzest und der Watermord“¹⁴⁹ bezeichnet, eingesetzt werden, für den Traum von Unsterblichkeit und von Unschuld. Mit dieser Setzung sei es möglich, „am Epizentrum oder Nabel aller menschlichen Traumata [...] das Erkennen und die Anerkennung der Mortalität“¹⁵⁰ zu verorten. In dieser Neubewertung ändert sich auch die Wahrnehmung des Subjekts fundamental, wenn nicht mehr das Sexuelle im Triebleben des Menschen dominiert, sondern die Angst vor dem Tod. Konnte der Phallus seine Dominanz nur durch Verdrängung aufrecht erhalten, ist der Nabel von Gegenwärtigkeit und Materialität bestimmt, also von Kategorien, die für jedes Subjekt gleichermaßen gelten. Die Grundlage der psychischen Entwicklung des Menschen wird damit auf jene Stufe zurückverlegt, auf der der Nabel als das, was er ist verstanden wird, nämlich nur als eine Narbe. So kann Elisabeth Bronfen schließlich sagen,

145 Elisabeth Bronfen: „Vom Omphalos zum Phallus“, S. 128.

146 Ebd. (H.i.O.).

147 Vgl. ebd. S. 138.

148 Ebd.

149 Ebd. S. 135.

150 Ebd.

daß die Gegenwart des Todes auf unwiderrufliche Weise dem Subjekt eine Spaltung einschreibt, aus der sexuelles Begehren, kulturelle Bilder der Macht, der Potenz und der Unsterblichkeit sowie neurotische Symptome entspringen können. Mit anderen Worten: In seinem Zentrum ist das Subjekt gespalten, denn wie der Nabel – unser anatomisches Zeichen für den Schnitt der Nabelschnur – aufzeigt, schreibt sich der Tod von Geburt an in den Körper, in das Wesen und in das Dasein des Kindes ein. Aber diese Spaltung ist *gleichzeitig auch* das Zentrum oder der Nabel des menschlichen Daseins.¹⁵¹

An diese Lektüre anschließend, gibt Elisabeth Bronfen zu Beginn von *Das verknötete Subjekt* eine konzentrierte und zugleich erweiterte Bestimmung des Nabels: Er ist die „privilegierte Repräsentation des Ursprungs der menschlichen Existenz“, er ist „Zeichen – sowohl buchstäblich als Hautmarkierung, als Indiz für den Ur-Schnitt am Bauch des Neugeborenen und, im übertragenen Sinne, als kulturelles Symbol jeder Markierung, durch die jemand zum Menschen wird“, zudem „verweist der Nabel analeptisch auf den Bund zwischen Kind und Mutter und zugleich auf seine Verbindung zum Göttlichen“ und „er fungiert auch als Zeichen für die Gebundenheit des Menschen an das Gesetz von Genealogie und Sterblichkeit“.¹⁵² Im Nabel bündeln sich gleichzeitig mehrere Diskurse (Ursprungsmythen, Semiotik, Genealogie, Mortalität, Leben, Kultur, Erinnerung, Subjektivität und Individualität) und machen ihn zu einem Diskursknoten. Entscheidend ist aber, dass diese Diskurse nicht von außen an den Nabel angelagert werden, sondern ihm inhärent sind.

Die Ansätze von Mieke Bal und Elisabeth Bronfen weisen einige Gemeinsamkeiten auf, so führen beide (vermittelt über Derrida) ihre Überlegungen auf die Psychoanalyse Freuds zurück. Mieke Bal hebt jedoch ausdrücklich sowohl ihre „allegiance“ als auch ihre „polemic opposition to much of psychoanalytic theory“¹⁵³ hervor. Vor allem unterscheiden sich beide Ansätze in ihrem theoretischen Zugang. Mieke Bal ist darauf aus, den Nabel außerhalb einer psychoanalytischen Perspektive als Metapher für eine bestimmte Textualität von Bildern zu etablieren, die es erlaubt, neue Lektüren vorzunehmen. Sie entwirft den Nabel als „an alternative to the hymen as the central bodily metaphor“¹⁵⁴. Elisabeth Bronfen ist daran interessiert, den Nabel im Rahmen einer psychoanalytischen Relektüre der sophokleischen Ödipus-Erzählung (und damit explizit gegen Freud argumentierend) als Phallus-Ersatz einzuführen. Dabei macht Bronfen eine wichtige Unterscheidung zwischen „dem Nabel als dem Signifikanten für das Paradigma der Vorstellungen, die mit diesem anatomischen Körperzeichen verbunden sind, und seinem symbolischen Pendant, dem Omphalos [...], der

151 Ebd. S. 139 (H.i.O.).

152 Elisabeth Bronfen: *Das verknötete Subjekt. Hysterie in der Moderne*. Übersetzt von Nikolaus G. Schneider. Berlin 1998. S. 19.

153 Bal: *Reading „Rembrandt“*, S. 23.

154 Ebd. S. 20–21.

wie der Phallus in keinem unmittelbaren Bezug zur körperlichen Wirklichkeit steht“.¹⁵⁵ Bei Bronfen ist der Nabel das Bild für den Ursprung aller psychopathologischen Leiden des Menschen, die Repräsentation eines für alle Menschen gleichen Urtraumas: des Todes.

Am Rand der Theorie. Der Forschungsstand zur Narbe

Die Narbe spricht von zwei Rändern: Dem Rand der Theorie und dem Rand des Körpers.

Vom Körper zu sprechen wirft unweigerlich Fragen und Probleme auf, was sich in dem Abriss der für diese Arbeit zentralen Körperdiskurse als eine doppelte Sprachlosigkeit des Körpers herausstellte. Jegliche Wissenschaft scheitert daran, den Körper sprachlich einholen zu wollen, weil das, was als Körper beschrieben werden soll, sich im Modus der Repräsentation eben nicht zeigen kann, sondern immer schon aufgeschoben, abwesend ist, worin ja das Wesen jeglichen Sprechens und Schreibens besteht. Aber auch der Körper selbst verfügt über keine Sprache, was sich in der Darstellung des Performativitätskonzepts Judith Butlers zeigte, wo alles was der/den Körper hervorbringt im Modus der Zitation operiert, in dem sich Geschlecht und Körper bloß ‚materialisieren‘ aber niemals verfestigen.

Dass in der Diskussion der Körperdiskurse bisher nicht die Sprache auf die Narbe gekommen war, hatte seinen guten Grund: sie kommt darin nämlich kaum vor. Und das, obwohl der Körperdiskurs seit langem schon mitten in der Gesellschaft und den Geisteswissenschaften angekommen und ein allgegenwärtiges Thema ist. Weder das 2007 von Michela Marzano herausgegebene *Dictionnaire du corps*¹⁵⁶ noch das 2012 von Bryan S. Turner herausgegebene *Routledge Handbook of Body Studies*¹⁵⁷ führen im Index die Stichworte „cicatrice“ bzw. „scar“ auf, was die Marginalisierung der Narbe selbst in dezidiert am Körper interessierten Disziplinen zeigt.¹⁵⁸

Wie nun lässt sich die Narbe innerhalb der Diskurse des Körper verorten? Offenbar geht das nur vom Rand aus, vom Rand der Theorie, vom Rand des Körpers selbst. Marginalisiert wird die Narbe auf zweierlei Weise: Zum einen wird sie metaphorisiert und muss für etwas anderes stehen als sich selbst; zum anderen ist sie kaum analytischer und analysierter Gegenstand wie andere Körperzeichen. Ein Feld, das zur Verdrängung der Narbe als Körperzeichen nicht unwesentlich beitrug, ist paradoxerweise die Gedächtnisforschung,

155 Bronfen: *Das verknotete Subjekt*, S. 36.

156 Michela Marzano (Hg.): *Dictionnaire du corps*. Paris 2007.

157 Bryan S. Turner (Hg.): *Routledge Handbook of Body Studies*. London 2012.

158 Ebenso fehlt im *Dictionnaire du corps* das Stichwort „Wunde“. Und obwohl es einen Artikel zur „Scarification“ führt und auch Artikel zu „Mutilations sexuelles“, „Stigmates“, „Peau“ und zu „Body-Modification“ anbietet, so ist doch frappant, dass Narben offenbar keiner besonderen Betrachtung bedürfen.

vor allem dort, wo es um Traumaerfahrungen geht. Die Narbe kommt dort im Modus der Metapher zum Tragen, als Einschreibung physischer wie psychischer Gewalt ins Gedächtnis eines Menschen. Dietmar Kamper und Christoph Wulf sprechen etwa von einer „Narbenschrift“, die das historische Geschehen in einem Menschen hinterlasse und das sich nachträglich als Spur, eben als Narbe in der Psyche oder dem Verhalten bemerkbar mache; „Narbenschrift“ ist hier Begriff für eine bestimmte Form des Körpergedächtnisses.¹⁵⁹ Kamper und Wulf verstehen unter diesem Begriff „den Körper als Gegenstand und Gedächtnis historischer ‚Einschreibungen‘, die mit brutaler oder struktureller Gewalt verbunden sind“,¹⁶⁰ das heißt, sie verwenden den Begriff der Narbe hier ausdrücklich in metaphorischer Weise, was schon die Anführungszeichen um den Begriff der Einschreibung deutlich machen.

In einem anderen Artikel untersucht Dietmar Kamper ‚Zeichen als Narben‘,¹⁶¹ die an zwei Welten teil hätten, indem sie ihre Benutzer unaufhörlich an eine vorzivilisatorische Phase der Menschheitsentwicklung erinnerten, als die Zeichen noch keinen symbolischen Wert besessen hätten, sondern unmittelbar verstanden worden seien; sie seien aber auch wesentlicher Teil einer symbolischen Ordnung, die für heutige Benutzer nur aus Zeichen bestehe, deren Wurzeln aber nicht mehr bekannt und deren Funktionsweisen und Wirkungen uns intellektuell nicht mehr zugänglich seien.¹⁶² Wenn Kamper von Körpergedächtnis spricht, dann in erster Linie unter Bezug auf jene ‚Einschreibungen‘, die dem Menschen nicht äußerlich sind, sondern sich *in* ihn eingeschrieben haben, eben in die Psyche; die Biographie als die Schrift des Lebens ist dem Körper also nicht ablesbar, aber sie ist trotzdem wesentlicher Teil des Körpers und bestimmt über das Verhalten des Menschen. Darin zeigt sich die ‚Narbenschrift‘ und daher kann Kamper auch die Gewaltspuren im Leben eines Menschen als zeichengewordene Narben benennen, denn

[d]ie Wunden, die geschlagen werden, sind Beweise anderer Art als diejenigen, die man aus Argumentationsgängen kennt. Sie können auch nicht vollständig übersetzt werden in eine verständliche Sprache. Man weiß, daß es sie gegeben hat und gibt; und doch entziehen sie sich der Aneignung; sie verhindern aufgrund ihrer Fremdheit die geschlossene Immanenz des Imaginären.¹⁶³

159 Dietmar Kamper und Christoph Wulf: „Lektüre einer Narbenschrift. Der menschliche Körper als Gegenstand und Gedächtnis von historischer Gewalt“, in: diess. (Hg.): *Transfigurationen des Körpers. Spuren der Gewalt in der Geschichte*. Berlin 1989. S. 1–7.

160 Ebd. S. 1.

161 Dietmar Kamper: „Der Geist tötet, aber der Buchstabe macht lebendig.‘ Zeichen als Narben“, in: Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Schrift*. München 1993. S. 193–200.

162 Vgl. ebd. S. 194ff.

163 Ebd. S. 198.

Der Doppelcharakter der Zeichen, also ihre Zugehörigkeit zu einem unzugänglichen Teil der Menschheitsgeschichte und zur kulturellen symbolischen Ordnung, lasse sie, nach Kamper, zum prädestinierten Ausdruck von Zeitlichkeit werden, denn „[ü]ber die Gesetzmäßigkeiten der Ähnlichkeit, der Korrespondenz, der Sympathie mit dem Schmerz des Anderen wird erreicht, daß in allen Metamorphosen von Wunde, Narbe, Gedächtnisspur, Muster, Zeichen eine einzige verkörperte Zeitordnung zur Geltung kommt.“¹⁶⁴ Diese ‚verkörperte Zeitordnung‘ liest Kamper auf den abstrakten Körper der gesamten Menschheit hin (sowohl der bereits toten wie der noch lebenden), so dass jeder einzelne Mensch durch seinen Körper Anteil an der Menschheitsgeschichte habe und dadurch von vornherein, schon vor der Geburt, von einer ‚Narbenschrift‘ gezeichnet sei.¹⁶⁵

Es scheint fast einfacher, die Narbe als Metapher zu lesen,¹⁶⁶ und sie gerade nicht als Hautzeichen mit all den von ihr ausgehenden Implikationen ernstzunehmen. In dieser, meines Erachtens stark eingeschränkten Lektüre ist sie ein (genau genommen nicht einmal wirklicher) Index einer traumatisierenden körperlichen oder psychischen Gewalterfahrung, für die das Wort ‚Narbe‘ bloß eine begriffliche Veranschaulichung ist, weil es kein anderes, besseres, treffenderes Wort dafür gibt. Was die Narbe für den Text ist und mit dem Text macht, ist dann nämlich kaum noch ein Thema. Die Metapher verwischt, was die Narbe als Hautzeichen spannend macht, nämlich ihre Zeitlichkeit, ihre Zeichenhaftigkeit, ihr narratives, metatextuelles und metaliterarisches Potential. Die metaphorische Verwendung von Narben zielt nicht auf die Tiefe des Körpers, sondern der der Psyche, einer immateriellen Größe. Wirkliche körperliche Narben haben ihren Ort eben auf der Haut, am Rand des Körpers.¹⁶⁷ Und als solche Randerscheinungen haben sie ebenso Anteil am Körpergedächtnis wie jene ‚Einschreibungen‘, von denen Kamper spricht, nur dass Narben eben nicht von vornherein preisgeben, wofür sie stehen können, sondern dass sie den Einbezug eines sie lesenden Gegenübers einfordern und auch brauchen. In dem Sinne sind Narben Zeichen, die einer Bedeutung harren, ohne diese schon zu besitzen. Kamper spricht also nicht von jenen Narben, die für meine Arbeit zentral sind, nämlich solche, die als Hautzeichen am Rande des

164 Ebd.

165 In post-kolonialen Lektüren spielt dieser Moment eine durchaus wesentliche Rolle, wo Erinnerungen (an Sklaverei, Unterdrückung, Genozide u.a.) über Generationen hinweg und oft ohne Wissen der Weitergebenden tradiert werden.

166 Etwa für einen vergangenen Zustand der Ganzheit, Vollkommenheit und Unversehrtheit. In der metaphorischen Verwendung geht das körperlich-materielle Moment der Narbe verloren, weil sie auf nicht-menschliche Objekte übertragen wird. Was aber übertragen wird, ist eine bloß äußerliche Ähnlichkeit, nämlich der Makel auf der Oberfläche von Dingen (Einschüsse bspw.).

167 Dass es auch Narben auf inneren Organen gibt (etwa nach Herzinfarkten) sei hier der Vollständigkeit halber erwähnt, aber explizit aus der Untersuchung ausgeschlossen, weil diese Narben einer direkten Wahrnehmung verborgen bleiben.

Körpers sicht- und tastbar sind. Mit diesen Narben haben sich bislang nur eine handvoll Arbeiten beschäftigt.

Claudia Benthien hat zu dem 2001 erschienen Lexikon *Gedächtnis und Erinnerung* einen kurzen Artikel zur Narbe beigetragen, der literarische Aspekte leider weitestgehend ausblendet. Sie betont darin vor allem die kultische Dimension der Narbe als Resultat der sogenannten Skarifikation, einem komplexen Initiationsritus, der häufig bei Stämmen in Afrika und Südamerika vorkommt. In diesem Kontext werden Narben als „permanente Körperzeichen“ betrachtet, da sie „schmerzhafte, (quasi-)chirurgische Eingriffe erfordern“.¹⁶⁸ Das schmerzhafte Markieren des Körpers versinnbildlicht dabei in doppelter Hinsicht den nicht reversiblen Übergang vom Kind zum Erwachsenen, wenn einerseits die „Schnelligkeit und Kürze des Eingriffs“ die „Plötzlichkeit des Wandels“ intensiv erfahrbar macht, und andererseits die zurückbleibenden Narben an diesen Übergang erinnern.¹⁶⁹ Neben dieser ethnologischen, spielt auch die soziale Dimension der Narbe für Benthien eine Rolle, die sie an männlich-machistischen Symbolisierungsprozessen festmacht, in denen Narben „Stärke und Mut“ bedeuten, da „sie auf physische Auseinandersetzungen in der Vergangenheit“¹⁷⁰ verweisen. Über Nietzsches fundamentale Verbindung von Schmerz und Mnemotechnik, die in *Die Genealogie der Moral* entwickelt wird, kommt Benthien im Schlussteil ihres Artikels auf soziale Einschreibungsprozesse zu sprechen, deren Erforschung sehr stark mit Foucaults Analysen etwa in *Überwachen und Strafen* in Verbindung stehen, um schließlich die Metapher von den seelischen Narben aufzugreifen und zu erläutern.

Vor allem am Beispiel der Prosa Sylvia Plaths analysiert Claudia Benthien in ihrer grundlegenden Studie *Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse*¹⁷¹ die Narbe detaillierter, auch wenn allgemeine Bestimmungen bezüglich der Narbe in literarischen Texten fehlen. Es ist aber interessant zu sehen, wie Benthien die Narbe im konkreten Kontext literarischer Werke liest und deutet. Dabei betrachtet sie Narben als diskursive Elemente, das heißt, die Untersuchung richtet sich zum einen auf ihre Eigenschaft, bestimmte Diskurse in Texte einzuführen, und zum anderen darauf, wie diese Diskurse die Narbe (anders) deutbar machen. Im Falle der von Benthien analysierten Texte Sylvia Plaths, sind das etwa die Diskurse Schönheit, Stigmatisierung oder Männlichkeit.¹⁷² Dabei hebt sie ausdrücklich hervor, dass

168 Claudia Benthien: „Narbe“, in: Nicolas Pethes und Jens Ruchatz (Hg): *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*. Reinbek 2001. S. 398–399, hier S. 398.

169 Ebd.

170 Ebd.

171 Claudia Benthien: *Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse*. Reinbek bei Hamburg ²2001.

172 Vgl. ebd. S. 145 und 148.

Narben bei Plath nicht psychologisiert werden, das heißt, nicht so sehr im Sinne von Figurencharakterisierungen benutzt werden. Es wird deutlich, dass man Narben nicht als singuläre Erscheinung im Text betrachten sollte, sondern auch die mit ihnen verknüpften Diskurse und ihren Untergrund (das Trägermedium) Haut immer im Blick haben muss. Dieses analytische Vorgehen, d.h. die Narbe nicht vor der Folie einer bereits bestehenden Definition zu lesen, sehe ich als wichtigen Impuls für meine Arbeit.

Einen typologischen Versuch, die Narbe als Motiv für die Literatur fruchtbar zu machen, unternimmt Norbert Greiner in seinem Aufsatz „Literarische Narben: Auf dermatologischer Spurensuche in der Weltliteratur“,¹⁷³ in dem er drei qualitative Narbenträger unterscheidet: Bezeichnete, Gezeichnete und Aus-Gezeichnete. Ein ‚Bezeichneter‘ ist Odysseus. Die bekannte Anagnorisis-Szene der *Odyssee* vereint in der Lesart Greiners diverse neuere kulturwissenschaftliche Forschungskomplexe von Körperlichkeit über Inszenierungen des Selbst bis hin zu Fragen der Stabilität der Identität des eigenen Selbst und des Abbildungsverhältnisses von Biografie und Körper. Innerhalb dieses Komplexes, so Greiner, nimmt die Narbe für die *Odyssee* eine zentrale Position ein, wenn sie zum einen als unverwechselbarer Beleg für die Identität des Heimgekehrten verstanden wird (zumindest für Eurykleia) und zum anderen auf der narrativen Ebene aufs engste mit der Biografie des Helden verknüpft ist. Greiner sieht in der Narbe nicht nur den „Ausweis der Einzigartigkeit der Person“, sie wird auch zum Zeichen des Wesens der Person: „Die Narbe erzählt die Geschichte von Odysseus als gewordene Person.“¹⁷⁴ Die Identitätsproblematik ist dabei abhängig von zwei Bedingungen: der weitestgehenden Kongruenz von fremden und eigenen Rollenzuschreibungen, und der Erfahrung des Individuums als eines entwickelten, das heißt, als nachvollziehbar geschichtliches, als biografisches Individuum.

Die ‚Gezeichneten‘ sind in der Literatur vom Mittelalter bis zum 19. Jahrhundert häufig anzutreffen, ihr Auftreten „bleibt allerdings weitgehend auf die Unterhaltungsliteratur beschränkt“, sobald der Körper im gesellschaftlichen und sozialen Leben an Bedeutung verliert, was im Verlauf des 17. Jahrhunderts allmählich einsetzte und im 18. Jahrhundert seinen Höhepunkt fand.¹⁷⁵ Diese Zeit sei vom Verlust der Zeichenhaftigkeit des menschlichen Körpers geprägt, was einerseits mit der medizinisch-anatomischen Erforschung des Körpers und andererseits mit dem Bedecken und Bekleiden des Körpers korreliere, sodass der „Körper

173 Norbert Greiner: „Literarische Narben: Auf dermatologischer Spurensuche in der Weltliteratur“, in: Ernst G. Jung (Hg.): *Kleine Kulturgeschichte der Haut*. Darmstadt 2007. S. 201–213.

174 Ebd. S. 203.

175 Ebd. – Vgl. auch Benthien: *Haut*, S. 49–56.

des Anderen¹⁷⁶ der eigenen Erfahrung entzogen werde. Aufgrund dieser Entwicklung seien die Körperzeichen von Bekleidungszeichen verdrängt worden, mit der Folge, dass „Narben einen anderen semiotischen Stellenwert“ erhielten.¹⁷⁷ Waren sie zu Beginn noch von „Komplexität und Ambivalenz“ (was Greiner für die Werke Balzacs erkennt) geprägt, seien sie schließlich in der Moderne vom Paradigma der Unlesbarkeit vereinnahmt worden.¹⁷⁸

Die dritte von Greiner herausgestellte qualitative Kategorie von Narbenträgern ist der ‚Aus-Gezeichnete‘, wofür die Figur des Kapitän Ahab aus Herman Melvilles Roman *Moby-Dick* beispielhaft ist. Ahab hat eine lange dünne Narbe, die vom Gesicht aus seinen Körper entlang verläuft. Ähnlich wie bei Odysseus, ist die Narbe unmittelbar mit der Biografie ihres Trägers verknüpft, auch wenn die dahinter stehende Geschichte nicht erzählt wird. Oberflächlich besehen, kristallisiere sich in der Narbe Ahabs Mut und Ausdauer im Kampf gegen den Weißen Wal; in ihrer Tiefenstruktur stehe sie aber in enger Verbindung mit den psychischen Dispositionen ihres Trägers; der ist nicht nur körperlich versehrt, sondern durch die Besessenheit seiner Jagd auch psychisch.¹⁷⁹ Die aus-gezeichnete Figur des Kapitän Ahab befinde sich als Kategorie zwischen den beiden anderen. Die Narbe habe hier Teil an der Schaffung eines modernen Individuums als Antihelden, der das Leben zutiefst verabscheut und von einer „Struktur des unentrinnbaren Widerspruchs“ bestimmt sei.¹⁸⁰

Alle drei Kategorien von Narbenträgern sind eng mit dem Diskurs um Identität sowie um das Selbst und den Anderen verknüpft. Andere Diskurse werden hingegen nur marginal erwähnt, bspw. der Zeichenstatus von Narben, wie die Narben für die jeweiligen Texte selbst konstitutiv sind, ohne etwa für die Figur, die sie trägt, wesentlich zu sein. Die Zuordnung der Narben des 20. Jahrhunderts zum ‚Paradigma der Unlesbarkeit‘ scheint mir zu pauschal. Wie meine Analysen zeigen, lassen sich die Narben der ‚Moderne‘ durchaus lesen, nur dass die möglichen Lesarten sich diversifizieren. Zudem ist nicht deutlich, wo Greiner jene „Unlesbarkeit“ überhaupt verortet, ob nun beim Gegenüber, dem Leser oder auch demjenigen, der die Narbe trägt.

Der literaturwissenschaftlich bisher detaillierteste Ansatz stammt von Dagmar Burkhart, die die „Narbe als Zeichen und Motiv“ liest und untersuchen möchte, „wie es sich in *literarischen Diskursen* darbietet“, dabei geht sie von der Beschaffenheit der Narbe als „Hautinschrift“ aus,

176 Greiner: „Literarische Narben“, S. 204.

177 Ebd.

178 Ebd. S. 207.

179 Ebd. S. 210.

180 Ebd. S. 211.

die zwei theoretische Analyseansätze impliziere: einen diegetischen und einen semiotischen.¹⁸¹ Für den diegetischen Ansatz führt Burkhart zwei Ausprägungen an: eine ontogenetische und eine phylogenetische. Die erste beruht auf einer „individuell-biologischen“ Ereigniskette und stellt sich dar als Folge von Verletzung (Ereignis)/Wunde/Heilung/Vernarbung/Narbe als Gedächtnisspeicher. Der phylogenetische Ansatz bildet auf überindividueller Ebene eine „semantische Ringfigur“; deren Elemente sind die als übergeordnet gesetzte „*conditio humana*“ von der aus jeweils Verwundbarkeit/Schwäche sowie Selbstheilung/Stärke als Pole abhängig sind und die beide in der Vorstellung von Sterblichkeit/Vanitas zusammenlaufen und damit wiederum auf die *conditio humana* zurück weisen.¹⁸² Im Wesentlichen argumentiert Burkhart jedoch für den diegetischen Ansatz mit Lotmans Sujet-Theorie, die mit „Grenzüberschreitungen bzw. Versetzung einer Figur in ein anderes semantisches Feld“¹⁸³ operiert und diese Prozesse als Ereignisse versteht. Burkhart liest die Narbe als Ausdruck einer solchen ereignishaften Veränderung eines literarischen Charakters, mit Auswirkungen auf Körper, Psyche und ästhetische Qualitäten. Die Narbe als Grenzphänomen spielte bereits bei Claudia Benthien eine gewisse Rolle, die aber vor allem die Haut als Grenzmetapher hervorgehoben hatte. Fasst man die Narbe als Markierung einer früheren Grenzüberschreitung auf (in welcher Hinsicht auch immer, ob nun körperlich oder psychisch) werde, so Burkhart, unmittelbar der Erinnerungsdiskurs aktiviert.

Dieser sei auch im semiotischen Modell vorhanden, denn die „Narbe ist immer ein *indexikalisches Zeichen* [...], das gemäß der logischen Denkfigur der Implikation funktioniert“,¹⁸⁴ das heißt, auf die zurückliegende Ursache eines Ereignisses oder eines Zustandes verweist. Bestimmte Narben können aber auch als Ikon oder Symbol fungieren; ikonisch sind sie etwa als Folge einer Brandmarkung in Form von Staatswappen oder Tieren; symbolisch, wenn die Narben Worte oder Abkürzungen bilden.¹⁸⁵

Da [die Narbe, T.S.] nicht nur vom Narbenträger (Narben-patiens), sondern auch von einem außenstehenden Betrachter (Narben-recipient) als Hautinschrift gelesen, getastet und (in der Regel polysemisch) gedeutet werden kann, stellt sie ein komplexes Kommunikationsangebot dar, in dem die Erinnerung an das vergangene, zu der Narbe führende Ereignis und den Narbenverursacher (Narben-agens) immer wieder aktiviert wird.¹⁸⁶

181 Dagmar Burkhart: „Narbe. Archäologie eines literarischen Motivs“, in: *arcadia. Internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft*, Band 40 (2005). S. 30–60, hier S. 32 (H.i.O.).

182 Ebd. S. 32–33 (H.i.O.).

183 Ebd. S. 33.

184 Ebd. (H.i.O.).

185 Vgl. ebd. S. 34.

186 Ebd.

Aus der Zeichenhaftigkeit der Narbe resultiert demnach auch ihre Eigenschaft als Kommunikationsmittel, das durch die drei von Burkhart erkannten „Narben-Instanzen“¹⁸⁷ von mehrfach überlagerten Lektüre- und Referenzprozessen geprägt ist.

Beide von Burkhart postulierten Ansätze, die Narbe als Motiv für die literaturwissenschaftliche Arbeit zu systematisieren, verbindet „das Prinzip der *Indexikalität*“.¹⁸⁸ Mit Thomas Sebeok beschreibt sie den diegetischen Ansatz als prospektiven und den semiotischen Ansatz als retrospektiven Index: im ersten Fall fungiere die Narbe als Zukunftsform einer Wunde, die das Ereignis innerhalb einer Narration sei; im zweiten Fall weise die Narbe auf das Ereignis ihrer Entstehung zurück.¹⁸⁹

Nach der typologischen Bestimmung der Narbe unter diegetischen und semiotischen Gesichtspunkten, entwirft Burkhart schließlich einen textfunktional orientierten Definitionskatalog des Narben-Motivs: Dessen wichtigste Funktionen im Bedeutungsaufbau von literarischen Texten seien im Rahmen der Figurencharakterisierung und der Handlungs- bzw. Konfliktstruktur gegeben. Außerdem könne das ‚Motiv‘ zur Formierung eines ontologischen und ethischen Wertehorizonts beitragen. Es werde auf signifikante Weise metaphorisch gebraucht, stehe im Dienst einer grotesken oder satirischen Schreibweise, und es könne mnemopoetisch bzw. metapoetisch fungieren.¹⁹⁰ In einem anderen Text detailliert Burkhart den Funktionsumfang der Narbe:

Die Archäologie des Narben-Motivs fördert eine Fülle von Verwendungen zutage. Das Motiv wird in Texten einerseits denotativ eingesetzt, zeigt andererseits aber auch konnotative, metaphorische bzw. metonymische Verwendungszusammenhänge, die v.a. in der Moderne und Postmoderne durch eine Einbettung in philosophische Konzepte bzw. Verfahren der Sinnanreicherung durch Intertextualität bestimmt werden. Auf einer mnemopoetischen und metapoetischen Ebene fungiert das Narben-Motiv als Metapher für einen kulturellen Gedächtnisspeicher, also auch für Literatur.¹⁹¹

Der typologische Ansatz Dagmar Burkharts weist der Narbe zentrale Eigenschaften zu: ihre Indexikalität, die ihr eingeschriebene Zeitlichkeit, das von ihr ausgehende Potential narrativer Impulse, ihre Rolle als Erinnerungsmarker und Wiedererkennungszeichen. Narben sind aber auch intertextuelle Verweise und stellen als solche ihren Text in einen größeren kulturgeschichtlichen Zusammenhang. Als Typologie verstanden, ist Burkharts Ansatz in

187 Ebd.

188 Ebd. (H.i.O.).

189 Vgl. ebd.

190 Vgl. ebd. S. 37.

191 Dagmar Burkhart: „Die Triade Körper-Gedächtnis-Text in der russischen Literatur. Eine Archäologie des Narben-Motivs“, in: Eva Binder, Wolfgang Stadler und Helmut Weinberger (Hg.): *Zeit – Ort – Erinnerung. Slawistische Erkundungen aus sprach-, literatur- und kulturwissenschaftlicher Perspektive*. Innsbruck 2006. S. 203–222, hier S. 218.

erster Linie anwendungsorientiert, was sich an ihren terminologischen Bestimmungen zeigt, wenn sie etwa von Narben-patiens, Narben-recipient und Narben-agens spricht, der Biologie entlehnte Begriffe heranzieht (ontogenetisch, phylogenetisch) oder schematische Darstellungen verwendet. Der typologische oder anwendungsorientierte Fokus wird ergänzt um einen handlungsorientierten, der die Narbe daraufhin liest, inwiefern von ihr Handlungsimpulse ausgehen bzw. dass sie als Ergebnis bestimmter Handlungsmomente erscheint. Dagmar Burkhart stellt besonders zwei Aspekte der Narbe ausführlich heraus, den ‚diegetischen‘ und den ‚semiotischen‘, und beide sind für die Analyse literarischer Narben wichtig. Doch bei all den postulierten Möglichkeiten, mit denen Texte die Narbe ‚verwenden‘, fällt auf, dass für Burkhart die Narbe fast immer *für etwas steht* und sehr selten für sich selbst betrachtet wird, und Burkhart nicht danach fragt, was die Narbe mit und innerhalb eines Textes vermag. Die Reduktion der Narbe auf ihre Funktionen für den Text scheint mir zu kurz gegriffen. Das *für-etwas-stehen* der Narbe, auf das die Textanalysen Dagmar Burkharths häufig hinauslaufen, knüpft an deren Metaphorisierung an, von der ich bereits sagte, dass sie von der Narbe wegführt, anstatt sie als Hautzeichen ernstzunehmen. In der Perspektive des *für-etwas-stehens* können beispielsweise Fragen aus dem Blick geraten, die auf Körperkonzepte oder auf das Verhältnis von Körper und Sprache/Schrift abzielen, ein Potential, das der Narbe ebenso mitgegeben ist und das es erlaubt, sehr viel tiefer in die Struktur von Texten einzusteigen als von ihnen weg- und über sie hinauszuführen.

Eine reduzierte wie zugleich avancierte Lesart der Narbe nimmt Daniel Eschkötter in seinem Beitrag zum *Wörterbuch kinematografischer Objekte* vor. Eschkötter liest die Narbe als „polyvalentes Objekt“, an das sich immer Geschichte knüpft als „widerfahrene, als geschlossene und doch sich mitteilende, als Trauma.“¹⁹² Vor dem Hintergrund seiner filmtheoretischen Lektüre der Narbe verortet Eschkötter sie „an der Schwelle von einem Paradigma, das von Auge und Blick ausgeht, zu einem der Haut, der Berührung. Sie psychoanalytisch oder phänomenologisch zu lesen, das wären, zugespitzt, die entsprechenden Theorieoptionen.“¹⁹³ Als „unverwechselbares Merkmal“ sei sie für den menschlichen Körper an sich relevant und habe zudem im „Erkennungsdienst der Erzähltheorie“ eine wesentliche Rolle, da sie, „[r]ichtig entziffert [, ...] von Charakter, Herkunft, Vorgeschichte sprechen“ soll.¹⁹⁴ Einen wichtigen Punkt macht Eschkötter, wenn er auf die Bedeutung von Narben für

192 Daniel Eschkötter: „Narbe“, in: Marius Böttcher, Dennis Göttel u.a. (Hg.): *Wörterbuch kinematografischer Objekte*. Berlin 2014. S. 102–105, hier S. 103.

193 Ebd.

194 Ebd.

und in Filmen zu sprechen kommt, denn „zum kinematografischen Objekt werden Narben, wo sie an die Struktur des Filmes und des Filmischen rühren.“¹⁹⁵ Hierfür macht Eschkötter zwei Ausprägungen des Kinos verantwortlich: eines mit dem Trauma der Psychoanalyse verbundenes und eines der Oberflächen. Als „visuelle[] Merkzeichen“ verweisen die Narben des psychoanalytischen Kinos auf „*trauma traces*“, die häufig von den Filmfiguren ausgehen und sich gerade nicht auf den „Schauspielerkörpern“ zeigen, sondern sich als „visuelle *puns*, filmverfahrensförmige Affekte“ zu lesen geben.¹⁹⁶ In der Fortführung jener strukturbestimmenden ‚Narben‘ haben sich „struktural-psychoanalytische Filmpoetiken“ etabliert, als deren Paradebeispiel David Cronenberg heranzitiert wird, dessen Werk sich, Eschkötter zufolge, „ein kulturtheoretisch-psychoanalytisches Urmodell der Narbe zu seinem Nabel [macht], buchstäblich: Mit dem Nabel kommen wir bereits abgeschnitten und vernarbt in die Welt; und jede Narbe ist eine Metonymie des großen Mals der Kastration.“¹⁹⁷ Dass Narben auch hier in erster Linie metaphorisch gelesen werden ist offensichtlich. Doch Eschkötter verhandelt die Narbe eben auch an Beispielen eines „Kino[s] der Oberflächen“, wo er Narben darauf hin liest, dass sie als visuelle Merkmale eines Figurenkörpers eine Vielzahl an Komplexen bündeln können.¹⁹⁸ Und diese Lesart scheint mir für das Körperzeichen der Narbe doch wesentlich ertragreicher zu sein, weil sie die Narbe nicht als Stellvertretung für ein Trauma versteht, und es erlaubt, genauer auf die Narbe und die von ihr ausgehenden Implikationen und (film)strukturellen, intertextuellen, kulturtheoretischen Vernetzungen einzugehen. Genau hierin liegt das Potential einer jeden körperlich sichtbaren Narbe und eben nicht darin, nur die „Metonymie des großen Mals der Kastration“ zu sein.

2.3 Was bis jetzt schon über die Narbe zu sagen ist

Ein Blick zurück an den Anfang dieser Arbeit soll an dieser Stelle dabei helfen, einen ersten Zwischenstand zu geben: Was kann bis jetzt über die Narbe gesagt werden?

Für die Figurenebene der *Odyssee* hat die Narbe eine wichtige Funktion, weil sie für die Amme und für den Text als Index der Körpergeschichte des Odysseus eingeführt und ausgestaltet wird. Von der Narbe als Index gehen für die Narration wichtige Impulse aus,

¹⁹⁵ Ebd.

¹⁹⁶ Ebd. (H.i.O.). – Eschkötter bezieht sich hier auf Filme Alfred Hitchcocks, denen er eine „Narbenrhetorik“ attestiert.

¹⁹⁷ Ebd. S. 104.

¹⁹⁸ Eschkötters Beispiel ist der Spielfilm *L'Intrus* von Claire Denis aus dem Jahr 2004: „Die Narbe befindet sich auf dem Söldnerkörper [der Figur] Trebor, dem ein geraubtes Herz transplantiert wurde. Sie ist Körperspur eines (erzählerisch lose verklammerten) geopolitischen Komplexes von illegaler Migration, Organhandel und Weltverkehr.“ (Ebd.)

über sie wird die Beziehung zwischen Odysseus und Eurykleia narrativ ausgestaltet (und nicht bloß konstatiert). Man kann auch sagen, dass die Narbenerzählung geradezu performativ vorgeht, sie als Einschub in die Erzählung der Wiedererkennung selbst als eine Art Narbe den Text zerteilt; in der Binnenerzählung wiederum wird die der Narbe eingeschriebene Zeitlichkeit performiert, indem der Text das in ihr verborgene Ereignis nachträglich präsentiert.

Für die narrative Ebene ist besonders die Zeitlichkeit der Narbe interessant, weil sie auf die Narration in spezifischer Weise wirkt. An sie ist ein Paradigma der Erinnerungsfunktion gekoppelt, das in vielen Narbentexten bis hinein ins 21. Jahrhundert wirksam ist und das die Narbe als Impuls für Erinnerungen inszeniert. Am „Körper als Medium der Erinnerung“¹⁹⁹ verweisen Narben „[a]ls sichtbare Körpermale [...] auf Vergangenes, erinnern fortwährend an die Geschichte eines Individuums.“²⁰⁰ Damit geht einher, dass das Paradigma der Erinnerungsfunktion v.a. dann wirkt, wenn Figuren so etwas wie charakterliche Tiefe verliehen werden soll. Prinzipiell hängt das Paradigma der Erinnerungsfunktion mit einer Ursache der Vernarbung zusammen, so dass man umgekehrt sagen kann, dass Narben ohne Ursache auch ohne Erinnerungsfunktion auskommen. Sie entfalten dann eine andere Wirkung auf und für den Text als Narben, deren Grund bekannt ist. Dass das Paradigma der Erinnerungsfunktion auf recht einfache Weise hinterfragbar ist, werden etwa die Analysen zu Nicolas Borns Roman *Die Fälschung* oder auch zu *Scarface* zeigen, denn sobald es mehr als eine Begründung der Narbe gibt, gerät das dem Paradigma der Erinnerungsfunktion zugrundeliegende Konzept des Körpergedächtnisses und dessen Aussagefähigkeit ebenfalls ins Wanken.

In der Konstellation Odysseus/Eurykleia verbindet die Narbe die beiden Figuren über die Zeit hinweg, indem sie einen gemeinsamen Erfahrungsraum figuriert. Sie figuriert aber auch anderes: die Wunde der langen Abwesenheit ist nämlich durch die Heimkehr Odysseus' nun geschlossen, bzw. sie beginnt sich allmählich zu schließen. Auf die inhaltliche Ebene der *Odyssee* gemünzt, figuriert die Narbe das Fehlen von Zeit bzw. das Vergehen von unwiederbringlich verloren gegangener Zeit. Dass Odysseus' Narbe mit dem Feldzug gegen Troja und der anschließenden Heimkehr Odysseus' nichts zu tun hat, spielt für diese Deutung keine Rolle, denn der Text bietet diese Lektüre an. Unabhängig von ihrer tatsächlichen Entstehung kann die Narbe also über mehr sprechen als gedacht. Sie ist dann nicht mehr nur streng an die Figur Odysseus gebunden, sondern löst sich gewissermaßen von ihm als Figur ab und kann bspw. strukturell wirksam sein, wie es Daniel Eschkötter für Narben in

199 Benthien: *Haut*, S. 256.

200 Benthien: „Narbe“, S. 398.

bestimmten Filmen konstatiert. Dass das auch für literarische Werke gelten kann, werden die weiteren Analysen zeigen.

Wie der Forschungsstand zeigt, sind Narben als Hautzeichen an ihren materiellen Träger Haut gebunden und haben deshalb eine materielle Qualität. Sie sind in die Tiefe der Haut eingebrachte, sichtbare Indizes von Verletzungen, versehen mit Textur und Struktur, die haptisch erfahrbar sind. Als sichtbare Hautzeichen sind Narben nach zwei Seiten gerichtet: nach der Seite des ‚Narben-patiens‘ und der Seite des ‚Narben-recipient‘, wie Dagmar Burkharts sagen würde. Als ein solches Zwischenglied oder eben Medium regt die Narbe Kommunikation an und kann Dynamiken hervorbringen, die für die Texte und Medien, in denen sie auftaucht, durchaus zentral werden können. Wobei ich hier den Begriff der Kommunikation weit fassen möchte, da er ebensogut als ‚Narben-recipient‘ mich als Leser eines Textes einschließen soll, und nicht nur auf textimmanente Kommunikationsprozesse eingeschränkt gehört. Als erstes genuines Merkmal der Narbe kann daher ihre *Materialität* gelten.

Die methodische und die theoretische Rahmung hat außerdem die *Indexikalität* als zentrales Merkmal der Narbe herausgestellt. Als wirkliche Einschreibung in den Körper ist die Narbe immer Index einer tatsächlichen Verletzung, die durch das Vorhandensein der Narbe beglaubigt, aber nie darstellbar ist. Die Narbe nimmt damit eine typische Zeichenfunktion wahr, indem sie wie ein Sprachzeichen etwas Abwesendes ‚bedeutet‘, nur dass sie mit dem Abwesenden über eine ‚existentielle Relation‘²⁰¹ verbunden ist und es nicht (nur) repräsentiert. Der Index ist von den drei Peirce’schen Zeichentypen (Index, Ikon, Symbol) der am wenigsten konkrete in der Hinsicht, dass er nur spärlich Informationen mitteilt. Als Kommunikationsmittel ist der Index in seinen Möglichkeiten beschränkt,²⁰² weist aber gleichzeitig und allein eine wirkliche, existentielle Beziehung zu dem auf, worauf er hinweist. Aus der Indexikalität leitet sich demnach ein rudimentärer narrativer Kern der Narbe ab, eben jene Folge von Verletzung–Heilung–Narbe. Die Indexikalität der Narbe gibt ihr zudem eine spezifische Zeitlichkeit auf, die mit dem Begriff der Nachträglichkeit gefasst werden kann, weil die Narbe, vermeintlich oder nicht, im Nachtrag ihre (oder irgendeine) Entstehungsgeschichte mehr andeutet als ausformuliert. Wie Ishiuchi Miyakos Fotografie

201 Charles Sanders Peirce: *Phänomen und Logik der Zeichen*. Herausgegeben und übersetzt von Helmut Pape. Frankfurt am Main 1983. S. 65.

202 Auch wenn bspw. die Spur eines Tieres Rückschlüsse auf Art, Geschwindigkeit, Gewicht und Alter erlaubt, so muss dafür ein Wissen aktiviert werden, das eine Lektüre des Index in diesen Hinsichten ermöglicht, sonst ist die Spur eben nur Hinweis auf die vergangene Anwesenheit eines Lebewesens.

„suicide attempt 1974“ zeigte, führt dieser narrative Kern aber zu keinem erweiterten Verständnis der Narbe, selbst wenn Details über die Ursache bekannt sind. In der Fotografie figuriert und reflektiert die Narbe als Index die Indexikalität des Mediums Fotografie selbst, die Narbe sagt weniger etwas über sich selbst als über das Medium, in dem sie erscheint, zugleich sagt sie in der äußerst reduzierten Darstellung (die Kontextlosigkeit, die Entrahmung) auch etwas über die Darstellbarkeit ihres anderen Mediums, des Körpers aus. Auch in der *Odyssee* ist die nachgetragene Entstehungsgeschichte für die Narbe selbst wenig fruchtbar, dafür ist sie auf narrativer Ebene umso wirksamer, weil sie unter anderem dazu beiträgt, dass Odysseus seine frühere Rolle als König wieder einnehmen kann. Wie die Analysen der literarischen Texte später zeigen werden, ist das für die Narbe konstitutive indexikalische Moment oft nicht so zentral; vielmehr werden Metaebenen erkennbar, für die entweder die Narbe wichtig ist oder die auf die Narbe zurückwirken und dabei helfen, etwas über die Textualität, Literarizität und/oder Medialität der Texte und Medien auszusagen.

Narben können, wie bei Odysseus, also etwas nachtragen lassen, nämlich eine mögliche Geschichte des Körpers. In der *Nachträglichkeit* zeigt sich auch ein den Körper einordnendes Moment, weil es von der Narbe aus möglich wird, den Körper als von diskursiven Kräften bestimmt auszuweisen, wie Foucault es herausgearbeitet hat. Die Narbe ist nicht nur ein materieller Index, sondern eben auch ein zeitlicher, der auf etwas vergangenes verweist und dieses in der Rezeption nachträglich aktualisiert. Die Nachträglichkeit ist ein für die Narbe wichtiges (Lektüre)modell. Dass Narben immer auch gelesen werden wollen oder müssen, war schon an „suicide attempt 1974“ und der *Odyssee* zu sehen. Ebenso, dass Narben mitunter die Lesbarkeit ihrer selbst und des Körpers problematisieren und herausfordern. Wie sich in den Analysen der Kapitel 4 und 5 zeigt, sind Narben selten eindeutig lesbar und können bei genauerer Lektüre oft nicht für das einstehen, was ihnen bspw. eine bloß kursorische Lektüre abzulesen vermeint.

Wie sich im Überblick zu den wesentlichen Forschungsansätzen zur Narbe zeigte, stellt sie ein theoretisches wie tatsächlich körperliches Randphänomen dar. In dieser doppelt exzentrischen Position vermag sie es, zentrale Probleme zu reflektieren: das Verhältnis von Körper und Sprache bzw. Schrift, Fragen der Lesbarkeit des Körpers, das Verhältnis von Körper und Wirklichkeit, oder auch wie und ob überhaupt Körperzeichen eine Körpergeschichte beglaubigen können. Bis hierher dürfte deutlich geworden sein, dass Narben in vielerlei Hinsicht exzentrische Zeichen sind.

3. Nahe Verwandte: Die Hautzeichen Falte und Wunde

*I love the stretchmarks on your thighs
I love the wrinkles around your eyes
I take you out darling
we dance all night
but when comes sunlight you say
I'm going back home.*

Savages¹

Schon vor den 1980er Jahren wird dem Körper eine Zeichenhaftigkeit und damit auch potentielle Lesbarkeit zugeschrieben, wenn antike und mittelalterliche Zeugnisse mit dem Körper immer auch dessen Semiotisierbarkeit verhandeln. In der *Odysee*, in der *Elektra* des Euripides, in der Bibel oder im *Nibelungenlied* findet ein Nachdenken über die Möglichkeiten, Bedingungen und Schwierigkeiten bestimmter somatischer Phänomene statt, was sich im Begriff ‚Körperzeichen‘ verdichtet. Ein eingängiger und zugleich trügerischer Begriff. Einerseits scheint er im Verweisen auf den Körper in einer Konkretetheit verankert, die keine Fragen offenlässt, die aber andererseits bei genauerem Hinsehen kaum dingfest zu machen ist. Der Begriff meint zudem zweierlei: die Zeichen *des* Körpers und die Zeichen *am* Körper. In dieser nicht unerheblichen grammatikalischen Differenzierung steckt die eigentliche Schwierigkeit für eine Benennung von Narben, Falten und Wunden als Körperzeichen, die zwar alle Zeichen *des* Körpers sind, aber vor allem als Zeichen *am* Körper untersucht werden müssen.

Eine aufschlussreiche Auseinandersetzung mit Körperzeichen und deren Lesbarkeit hatte ihren Schauplatz in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, als vor allem durch die *Physiognomischen Fragmente*² Johann Caspar Lavaters (vier Bände zwischen 1775 und 1778) eine ganze Schule der Physiognomik ihren Anfang nahm, die später in der Kriminalanthropologie Cesare Lombrosos ein intrikates Nachleben führte. Lavater schuf mit der Physiognomik als jener „Fertigkeit durch das Aeußerliche eines Menschen sein Inneres zu erkennen“³ weniger eine neue Wissenschaft (was sein Anliegen war), als vielmehr einen neuen Glauben, den er immer wieder mit Beispielen zur „Wahrheit“ erklärte, und deren Gründe Lavater in Beobachtungen des ‚gesunden Menschenverstandes‘ zu finden meinte. Maßgeblich ist für

1 Savages: *City's full*, auf: diess.: *Silence Yourself*. Matador Records 2013.

2 Johann Caspar Lavater: *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*. Ausgewählt und herausgegeben von Christoph Siegrist, Stuttgart 1984. Im Folgenden wird in den Verweisen außerdem auf den Band der *Physiognomischen Fragmente* verwiesen, in denen das jeweilige Fragment erstmals erschien. Die Seitenzahlen beziehen sich weiterhin auf die von Siegrist herausgegebene Auswahlgabe.

3 Lavater: „Von der Physiognomik“ (*Physiognomische Fragmente*. S. 21, Bd. 1).

Lavater die Unterscheidung zwischen zwei grundsätzlich verschiedenen Arten von Körperzeichen, die sich entweder der Physiognomie oder der Pathognomie zuordnen lassen. Erstere, und zweifellos für Lavater die wichtigste Kategorie, umfasst „alle unmittelbaren Aeußerungen des Menschen. Alle Züge, Umrisse, alle passive und active Bewegung, alle Lagen und Stellungen des menschlichen Körpers; alles wodurch der leidende oder handelnde Mensch unmittelbar bemerkt werden kann, wodurch er seine *Person* zeigt.“⁴ Pathognomie hingegen umfasst alle Regungen des Körpers, die auf Leidenschaften, Affekten und dergleichen beruhen, also den „bewegten Charakter“⁵ des Menschen zeigen, den Zustand des Körpers zu einem bestimmten Moment. Lavater ist es vor allem um die dauerhaften physiognomischen Merkmale zu tun, die er „in einem genauen unmittelbaren Zusammenhange“⁶ zum Inneren des Menschen stehen sieht in der Weise, dass sich aus bestimmten physiognomischen Formen innere Charaktereigenschaften ablesen lassen. Diese drücken sich sowohl „im Urbild oder irgendeinem Nachbilde“⁷ aus, weshalb Lavater großzügig Schattenrisse und Porträtzeichnungen als Beispiele und Belege heranzieht. Das eigentliche Betätigungsfeld aber ist die Gesichtsbildung, die für Lavater die Physiognomie im „engern Verstand“⁸ bildet.

Für die Physiognomik Lavater'scher Prägung sind Körperzeichen zu bestimmen als gewachsene Formen und Linien des Körpers, die zudem in einem mehr oder minder komplexen wie imaginären Proportionalverhältnis zueinander stehen und äußerer Ausdruck des inneren Charakters sind. Jedes Körperteil, jede Form und jede (natürliche) Verformung gelten dem Physiognomen als Ausweis innerer Beschaffenheiten, die es zu lesen gilt. Als Maß und Referenz dient Lavater dabei immer wieder der Verweis auf die „Harmonie der moralischen und körperlichen Schönheit“⁹; ein Topos, der an Winkelmanns Vorstellungen zur antiken Kunst erinnert. Der Schluss vom äußeren Ausdruck aufs innere Gemüt ist in der Argumentation des Physiognomen durchaus logisch, weil er ja wissen möchte, „was der Mensch überhaupt ist“¹⁰ und dabei oft mit Metaphern der Tiefe operiert, wie etwa die Wurzel oder der (Acker)Grund. Allerdings zielt die Physiognomik nicht auf das Innere des Menschen, also in den Körper hinein, sondern geht gerade aus dem Körper hinaus in metaphysische Bereiche. Diese sind es, die eine Harmonie des Innen und Außen einfordern. Die physiognomische Argumentation gehorcht demnach einem metaphysischen Dispositiv mit

4 Ebd. (*Physiognomische Fragmente*. S. 21–22, Bd. 1, H.i.O.).

5 Lavater: „Physiognomik und Pathognomik“ (*Physiognomische Fragmente*. S. 275, Bd. 4).

6 Lavater: „Über die menschliche Natur“ (*Physiognomische Fragmente*. S. 25, Bd. 1).

7 Lavater: „Von der Physiognomik“ (*Physiognomische Fragmente*. S. 22, Bd. 1).

8 Ebd.

9 So der Titel eines Fragments aus dem ersten Band der *Physiognomischen Fragmente*.

10 Lavater: „Physiognomik und Pathognomik“ (*Physiognomische Fragmente*. S. 275, Bd. 4, H.i.O.).

stark religiösen Zügen, das gerade vom Charakter des Menschen wegführt und sich nur in einfachen Entsprechungs- und Proportionalverhältnissen von äußeren Formen und den sich in ihnen vermeintlich zeigenden Charaktereigenschaften niederschlägt. Neben dem Postulat der Abbildlichkeit des manifesten inneren Charakters auf dem Äußeren des Körpers, argumentiert Lavater des Öfteren auch mit Blick auf erbliche Dispositionen des Menschen, vor allem in moralischer Perspektive. So geht Lavater davon aus, dass die ohne Zweifel gegebene Erbllichkeit physiognomischer und gemütsartiger Ähnlichkeiten zwischen Eltern und Kindern sich übertragen lässt auf die Erbllichkeit moralischer Einstellungen. Er bündelt dies in einem Axiom: „Es werden moralische Dispositionen geerbt.“¹¹ Beide Grundannahmen, die geradezu gesetzmäßige Proportionalität von inneren und äußeren Erscheinungen wie die Heredität manifester (moralischer) Charaktereigenschaften, werden erneut virulent in der Kriminalanthropologie Cesare Lombrosos (1876) und geraten zu einem wichtigen legitimierenden Element des Rassennarrativs aller europäischen faschistischen und nationalistischen Regime.

Die inhärenten Probleme der Physiognomik erkennt auch Georg Christoph Lichtenberg in seiner Replik auf die ersten drei Bände von Lavaters *Physiognomischen Fragmenten*. Lichtenberg greift die Physiognomik in ihrer aller basalsten Grundannahme an, indem er das physiognomische Lesen der Oberfläche als ein hochgradig fragwürdiges erkennt, „da eben dieses Lesen auf der Oberfläche die Quelle unserer Irrtümer und in manchen Dingen unserer gänzlichen Unwissenheit ist“.¹² Zwar steht Lichtenberg der Physiognomik nicht vollends negativ gegenüber, auch er bezweifelt nicht kategorisch die „absolute[] Lesbarkeit von allem in allem“,¹³ aber er relativiert die Grundhypothese, dass der Charakter sich auf der Oberfläche zeige, vehement. Der Körper löst sich in der Lesart Lichtenbergs aus dem metaphysischen Dispositiv heraus und seine Untersuchung findet nun tatsächlich vermehrt auf dem Feld der Naturforschung statt, denn „unser Körper [steht] zwischen Seele und der übrigen Welt in der Mitte, Spiegel der Wirkungen von beiden, erzählt er nicht allein unsere Neigungen und Fähigkeiten, sondern auch Peitschenschläge des Schicksals, Klima, Krankheit, Nahrung und tausend Ungemach, dem uns nicht immer unser eigener böser Entschluß, sondern oft Zufall

11 Lavater: „Von der Harmonie der moralischen und körperlichen Schönheit“ (*Physiognomische Fragmente*. S. 65, Bd. 1).

12 Georg Christoph Lichtenberg: „Über Physiognomik“, in: ders: *Lichtenbergs Werke in einem Band*, ausgewählt und eingeleitet von Hans Friederici. Berlin und Weimar 1978. S. 253. – An einer anderen Stelle schreibt Lichtenberg: „Halte den für weise, der weise handelt, und den für rechtschaffen, der Rechenschaft übt, und laß dich nicht durch Unregelmäßigkeiten der Oberfläche irren, die in einen Plan gehört, den du nicht übersiehst, in den Plan desjenigen, nach dessen Vorschrift die Seele wenigstens ihren Körper bauen mußte, wenn sie ihn gebaut hat.“ S. 263.

13 Ebd. S. 253.

und oft Pflicht aussetzen“.¹⁴ In dieser fast schon an eine mediale Konfiguration des Körpers gemahnenden Feststellung¹⁵ verbirgt sich ein wesentlicher Kern der Lichtenberg'schen Kritik an Lavater und dessen Adepten. Als Mittelwesen zwischen Welt und Seele hat der Körper teil an gleich zwei Welten, die auf ihn wirken und auf die der Körper immer auch selbst wirkt. Lichtenberg überwindet hier den von Lavater konzipierten Körper als bloßes Ausdrucksmedium, als Instrument der Seelenzustände, als Effekt der Seele, und stärkt die Position des Körpers. Wenn auch nicht explizit, so doch auf höchst subtile Weise, erkennt und kritisiert Lichtenberg jenes die Physiognomik bestimmende metaphysische Dispositiv. Der Physiognom

schließt nicht etwa von langem Unterkinn auf Form der Schienbeine oder aus schönen Armen auf schöne Waden oder wie der Arzt aus Puls, Gesichts- und Zungenfarbe auf Krankheit, sondern er springt und stolpert von gleichen Nasen auf gleiche Anlage des Gesichts, und, welches unverzeihliche Vermessenheit ist, aus gewissen Abweichungen der äußeren Form von der Regel auf analogische Veränderungen der Seele – ein Sprung, der meines Erachtens nicht kleiner ist als der von Kometenschwänzen auf Krieg. Wenn ich in einer kurzen Sentenz die Bedeutung eines Worts nur um einen Zoll verschiebe, so kann sich der Sinn um Meilen ändern. Wohin haben nicht unbestimmte Wörter geführt?¹⁶

Ganz klar zeichnet Lichtenberg in seiner Replik den Weg weg vom Körper nach, den Lavater beschreitet und unaufhörlich zu beweisen können glaubt mit ständigen Verweisen auf „handgreifliche Erfahrungen“,¹⁷ die jeder Mensch tagtäglich machen könne. Wenn Lavater sich auf Körperzeichen wie bspw. Falten bezieht und deren Entstehung durchaus plausibel herleitet, indem „[e]in jeder vielmals wiederholter Zug, eine jede oftmalige Lage, Veränderung des Gesichts, [...] endlich einen bleibenden Eindruck auf den weichen Teilen des Angesichts [macht]“,¹⁸ dann versieht er diese Züge unmittelbar mit Attributen wie ‚angenehm‘ oder ‚häßlich‘, um so sein Argument platzieren zu können:

Was nun von einem Ausdrücke auf einem Gliede oder Theile des Angesichts wahr ist, das ist von allen wahr; Alle verändern sich bey schlechten Zuständen der Seele ins schlechtere; alle bey schönen ins schönere. So, daß das ganze Angesicht jedesmal ein harmonierender Hauptausdruck eines gegenwärtigen regierenden Gemüthszustandes ist.¹⁹

Was Lavater hier zunächst einmal beschreibt, ist der Wandel von pathognomischen Zeichen in physiognomische Zeichen, was auch Lichtenberg nicht weiter stört,²⁰ doch problematisch ist hingegen die schon bekannte Stoßrichtung Lavaters, diesen Prozess als von der Seele

14 Ebd. S. 254.

15 Lichtenberg scheint hier auch bereits das zu antizipieren, was Foucault fast 200 Jahre später in *Überwachen und Strafen* beschreibt.

16 Lichtenberg: „Über Physiognomik“, S. 264–265.

17 Lavater: „Von der Harmonie der moralischen und körperlichen Schönheit“ (*Physiognomische Fragmente*. S. 63, Bd. 1).

18 Ebd. (*Physiognomische Fragmente*. S. 52, Bd. 1).

19 Ebd. (*Physiognomische Fragmente*. S. 53, Bd. 1).

20 Vgl. Lichtenberg: „Über Physiognomik“, S. 270.

ausgehend zu betrachten. Lichtenberg nun bringt das Ganze auf einen rationalen, nämlich einen körperlichen Nenner: „Die Bedeutung jedes Zugs ist also in einem zusammengesetzten Verhältnis aus Brüchigkeit der Fibern und der Zahl der Wiederholungen.“²¹

Mit diesen Vorbemerkungen zu Lavaters Physiognomik und Lichtenbergs Replik darauf²² soll nun auf die Konzeption von Körperzeichen geblickt werden, die sich in der Diskussion um die „Wahrheit der Physiognomik“²³ zeigt, um schließlich auf den auch im 20. Jahrhundert noch nicht vollends geklärten Status von Körperzeichen zu fokussieren.

Lavater und Lichtenberg teilen die Überzeugung einer grundsätzlichen Unterscheidung zwischen physiognomischen und pathognomischen Zeichen. Doch sobald es um die Relevanz des einen gegenüber dem anderen geht, werden sie zu erbitterten Gegnern. Lavater, das zeigte sich schon, favorisiert eindeutig die physiognomischen Zeichen und grenzt die pathognomischen aus. Lichtenberg hingegen schlägt gerade die pathognomischen Zeichen als die wichtigen Körperzeichen vor, weil allein sie durch ihre oft unmittelbar ersichtliche Rahmung einer potentiellen und angemessenen Lesbarkeit zugänglich sind. Dabei relativiert er aber zugleich die anklingende Rigorosität, denn „auch das ruhende Gesicht mit allen seinen pathognomischen Eindrücken bestimmt den Menschen noch lange nicht allein“.²⁴ Es gibt ein Zusammenspiel physiognomischer und pathognomischer Zeichen, ohne dass den physiognomischen Körpermerkmalen jene dogmatische Zielrichtung eigen ist wie bei Lavater. Zielt jener auf den unveränderlichen Charakter in den äußeren Körpermerkmalen, so steht für Lichtenberg das durch Körperbewegungen lesbare Gemüt im Zentrum, mit dem sich etwas über den Menschen sagen lässt.

Lavater ist überzeugt von der Wahrhaftigkeit jedes physiognomischen Zeichens, seine Rhetorik ist geradezu durchdrungen von Überlegenheitsgesten bezüglich seiner Lehre, deren universelle Gültigkeit selbst dem einfältigsten Geist einleuchten würde, wenn der nur genau hinsähe. Lichtenbergs Kritik dementiert gerade dieses Dogma. Physiognomische Zeichen können nicht wahr sein, weil sie zum einen auf falschen Prämissen basierten, die gerade nicht die behaupteten Proportionen und Entsprechungen beweisen, sondern lediglich postulieren. Lichtenberg operiert an diesem Punkt mit einer semiotischen Terminologie, wenn er die Wahrhaftigkeit physiognomisch fester Körpermerkmale bestreitet und pointiert formuliert:

21 Ebd.

22 Ich übergehe hier Lavaters Erwiderung auf Lichtenbergs Kritik, die als erstes Fragment des vierten Bandes der *Physiognomischen Fragmente* erschien, weil es sich nicht wesentlich von Lavaters anderen Äußerungen unterscheidet.

23 So der Titel eines Fragments im ersten Band der *Physiognomischen Fragmente*.

24 Lichtenberg: „Über Physiognomik“, S. 276.

„Der Weiser [d.h. Index, T.S.] kann trügen.“²⁵ Wahrhaftige Aussagen über den Menschen und was ihn bewegt können allein die pathognomischen Zeichen liefern.²⁶ Das aber sind Aussagen über momentane Gemütslagen, die allenfalls Vermutungen über das Temperament eines Menschen zulassen, doch mitnichten angemessen auf Charaktereigenschaften schließen lassen. Wenn der Körper Zeichen produziert, dann ausschließlich solche, die dann ‚wahrhaft‘ sind, wenn ihnen die dynamische Möglichkeit des Verschwindens eignet, d.h. wenn sie für einen kurzen Moment der Rezipierbarkeit existieren und in eine situative Rahmung integriert sind. Alle anderen Zeichen, die physiognomisch, also über eine lange Dauer gewachsen sind, können gerade wegen ihrer Entwicklungsdauer keinen Aufschluss über das Gemüt oder den Charakter geben.

Körperzeichen nehmen in der Diskussion über Rolle und Relevanz der Physiognomik am Ende des 18. Jahrhunderts eine besondere Stellung ein. Mit jeweils unterschiedlichen Prämissen werden sie einerseits gelesen als gewachsener, weil von innen nach außen drängender Hinweis auf den Charakter des Menschen. Der Körper weist Zeichen auf, die ihm deshalb eignen, weil sie unmittelbar mit den Charaktereigenschaften korrelieren und diese abbilden. In dieser Lesart wird den Körperzeichen eine Evidenz attestiert, die deshalb wahrhaftig sein müsse, weil die Seele an die Oberfläche dränge, gerade um sich in ihrer vermeintlichen ‚Gottesabbildlichkeit‘ zu zeigen. Andererseits, auf Seiten Lichtenbergs, werden Körperzeichen als ephemere Erscheinungen des Körpers entworfen, die lediglich der äußere Ausdruck innerer Gemütslagen sind, die zwar in einer typischen, aber eben keiner wie auch immer gearteten abbildhaften Relation zueinander stehen. Körperzeichen entstehen und vergehen mit der Gefühlslage des Menschen und erlauben deshalb keine Aussage über einen feststehenden Charakter.

Bis ins 20. Jahrhundert hinein liefen diese zwei Körperdiskurse parallel: der von der Lavater’schen Physiognomik geprägte verlor spätestens zur Mitte des 20. Jahrhunderts massiv an Glaubwürdigkeit und Evidenz, weil v.a. die von Lombroso entwickelte Kriminalanthropologie sowie sämtliche Rassenideologien des 19. und 20. Jahrhunderts die physiognomische Charakterdeutung von Menschen und Nationen zu den ungeahnten und deshalb umso schrecklicheren Gräueln des Zweiten Weltkriegs getrieben hatten. Als Gegenbewegung zu der von Lavater propagierten ‚Wissenschaft‘ der Physiognomik etablierte sich die von Lichtenberg ausgehende Polemik und Kritik physiognomischer Dogmen. Das Augenmerk lag

25 Ebd.

26 „Die pathognomischen Abänderungen in einem Gesicht sind eine Sprache für das Auge, in welcher man, wie der größte Physiologe sagt, nicht lügen kann.“ Ebd.

auf jenen Körperzeichen, die einer tatsächlichen und objektiven Lesart zugänglich sind, wie Gesten und Mimik, deren semiotische Qualitäten im Kontext von Tanz- und Theaterwissenschaften Bedeutung erlangten, aber auch auf soziologische, behavioristische, anthropologische und ethnologische Forschungsfragen Einfluss ausübten.

Für das 20. Jahrhundert lässt sich demnach eine Akzentverschiebung in der Betrachtung des Körpers erkennen. Das Denken des Körpers baut auf anderen Prämissen auf, diese zielen auf seinen epistemologischen Status und nehmen einen Rekurs zu den genuinen Bestimmungen des Körperlichen selbst vor und wirken so auf die Lesbarkeit von Körperzeichen ein. Fragen nach den Körpertechniken (Marcel Mauss), des Performativen (Judith Butler) und des Insistierens (Serres) trugen dazu bei, dass der Körper zwar in einzelnen Aspekten untersucht, aber erst dadurch in seiner Gesamtheit präzisiert werden konnte. Es soll hier also darum gehen, die Konzeptionen von Körperzeichen für das 20. Jahrhundert erneut und doch anders aufzurollen. Es zeigt sich dann ein leicht verschobenes Bild, dem vor der Folie der eben erläuterten historischen Diskussion durchaus einige Aspekte hinzugefügt werden können.

3.1 Zur Differenzierung von Körperzeichen und Hautzeichen

Der Begriff ‚Körperzeichen‘ lässt zwei Lesarten zu. Körperzeichen im Sinne von *Zeichen des Körpers* sind am ehesten solche Zeichen, die *mit dem Körper* entstehen, also Bewegungen, Mimiken und Gesten (erhobener Daumen, Victory/Peace, Pinke-Pinke, etc.), die nur mit Hilfe von Körperteilen möglich sind. Sie entstehen *mit der* Bewegung, existieren *in der* Bewegung und vergehen mit ihr, ihnen ist somit eine an die Bewegungsabläufe gekoppelte Temporalität, ein Verfallsdatum eigen. Aus dieser Kopplung resultiert eine für Körperzeichen typische Performanz mit kurzer Zeitspanne. Körperzeichen existieren im Vollzug einer Bewegung des Körpers, ihre Zeit ist das Präsens. Vor allem in der Tanz- und Theaterwissenschaft wurde dem Phänomen der Körperzeichen daher große Beachtung geschenkt, weil gerade auf der Bühne der Körper zum Einsatz kommt und jede seiner Bewegungen potentiell signifikant ist. Dabei kommt den Körperzeichen vor allem im zeitgenössischen Theater und dem Modern Dance ein hoher Stellenwert zu. Im Tanz beispielsweise kommen ausgefeilte Notationssysteme für die Körperbewegungen zum Einsatz, in denen geregelt ist, wie Tänzer:innen ihren Körper zu bewegen haben.²⁷

27 Das bekannteste und am weitesten verbreitete ist die Labanotation, die 1928 Rudolf von Laban (1879–1958) entwickelte.

Eine kritische und zugleich ausführliche Definition von Körperzeichen im postdramatischen Theater und im Tanz nimmt Peter M. Boenisch vor. Maßgeblich für seine gesamte Argumentationsstruktur ist die These, dass schon das antike griechische Theater von jeher eine „Verstärker- und Trainingsfunktion“ übernommen habe, mit der es bspw. die medientechnologische Neuerung der Schriftkultur vor allen anderen Medien aufgriff und diese dem Publikum zur Einübung anbot.²⁸ Aus dieser Sonderstellung heraus ist es für Boenisch folgerichtig, die Anwendung semiotischer Analyseansätze für dramatische wie tänzerische Aufführungen für unangemessen zu erachten, da diese von „Prinzipien der Buchkultur“²⁹ abgeleitet und daher für eine zeichentheoretische Analyse von Körperbewegungen ungeeignet seien. Deshalb sei es auch nicht verwunderlich, dass es „[e]inzig den Körperzeichen gelang [...], sich der Unterwerfung unter die dominante kognitiv-diskursive Standardformation der Buchkultur zu entziehen“, wohingegen „alle anderen nicht-sprachlichen Zeichensysteme des Theaters auf diesen Perzeptionsgesetzen gründeten.“³⁰ Von dieser Befundlage ausgehend, entwirft Boenisch sein Analysemodell von Körperzeichen für das zeitgenössische Theater, das weitestgehend auf semiotische Anleihen verzichtet und stattdessen den „Körper der Akteure“ in den Mittelpunkt stellt, dessen physiologische Bewegungsmöglichkeiten die Basis des gesamten Modells bilden, denn „[i]m Unterschied zum Wort, das Abwesendes repräsentiert, konstituieren sich Körperzeichen in ihrer *Präsenz* – und vermögen gerade deshalb, den limitierten semantischen Spielraum des traditionellen repräsentativen Referenzmodells der Zeichenkonstitution zu transzendieren“.³¹ Das von Boenisch entworfene Modell baut auf vier Analyseschritten auf, die nach der Konstitution, der Konkatenation (Vernetzung, Verkettung), der Signifikation und der Interpretation von Körperzeichen fragt,³² um auf diese Weise das „komplexe[] Körperzeichensyntagma[] einer Inszenierung“³³ fassbar zu machen. Es wäre verfehlt, das Modell in seiner Gänze hier zu

28 Vgl. zu diesem Komplex ausführlich Peter M. Boenisch: *körPERformance 1.0 – Theorie und Analyse von Körper- und Bewegungsdarstellungen im zeitgenössischen Theater*. München 2002. S. 36–49, hier S. 44. – „Indem es die Datenverarbeitungsstrategien der in es inkorporierten kognitiv-diskursiven Formation nicht nur reflektiert, sondern aufgrund seiner Spezialisierung auf diese Prozessierungsfunktion von Kommunikationsmedien sogar maximal verstärkt, wird Theater zur hypermedialen Trainingsmaschine, deren medientechnologische Funktion es ist, gerade durch die Doppelung der Veräußerung – die Veräußerung der Extensionen des Körpers – nicht nur mental-mediale Räume zu externalisieren, sondern sie in einem endlos verschalteten Prozess immer auch zu garantieren und zu stabilisieren. So war Theater auch nie Konkurrenzmedium zur dominanten Schrift, [... vielmehr beförderte es] die Implementierung der Schriftkultur als abendländischen Standard, indem es [...] gerade diese neuartigen Perzeptionstechnologien maximal verstärkte und auf diese Weise beim Zuschauer einübte.“ (S. 43–44)

29 Ebd. S. 51.

30 Ebd. (H.i.O.)

31 Ebd. S. 89 (H.i.O.)

32 Vgl. ebd. S. 88–159.

33 Ebd. S. 92.

erörtern, zumal es sich auf theatrale Inszenierungen und nicht auf Texte bezieht. Ich möchte aber einige Basiselemente von Körperzeichen vorstellen, um diese dann als Differenzkriterien zu den Hautzeichen nutzen zu können.

Im Rahmen seiner Analyse definiert Boenisch Körperzeichen als „jegliche Art von theatral präsentierter körperlicher Aktion“³⁴ und umfasst damit neben ortsverändernden Bewegungen des Körpers auch kleinste Gesten und vor allem sogenannte Figurationen, die auf der „grundlegende[n] Formung des Körpers des Akteurs“³⁵ beruhen und sich bspw. in Posen oder Bewegungslosigkeit ausdrücken können; sie erhalten in dem Analysemodell einen besonderen Status, wenn Boenisch sie explizit den Körperaktionen und Gesten hierarchisch überordnet, weil Figurationen zum einen eben an die Formung des Akteur:innen-Körpers gekoppelt sind und zweitens „über eine ortsverändernde Körperaktion transportiert werden“ können: „Die Figuration des Körpers stellt somit die Basis seiner Funktion als Körperzeichen dar, aus der heraus sich Körperaktion konstituiert.“³⁶ Körperaktionen und Figurationen sind als Grundformen von Körperzeichen zu verstehen, deren detaillierte Analyse zunächst die jeweilige Konstitution untersuchen muss. So konstituieren sich Körperzeichen daraus, welche Teile und Zonen des Körpers eine Aktion maßgeblich ausführen, welche räumlichen und dynamischen Qualitäten die Aktion aufweist. Beschreibt die *räumliche Qualität* etwa, wie der Bewegungsspielraum des Körpers genutzt wird, geht die *dynamische Qualität* von sogenannten Antriebsfaktoren von Bewegungen aus (Körperschwere, Raum, Zeit, Fluß), deren Summe als Effort oder Bewegungsantrieb bezeichnet wird. Diese Faktoren tragen zur individuellen Konstitution eines Körperzeichens bei und zwar so, dass „sich hinsichtlich ihrer räumlichen Qualität identische Körperzeichen, etwa Aktionen der Hand, durch unterschiedliche Efforteeinstellungen als Spektrum grundlegend verschiedener Körperzeichen manifestieren“³⁷ können, es also nicht einfach darauf ankommt, oberflächlich zu beschreiben, welche Aktion ein Körper ausführt, sondern dass diese Aktion, also das Körperzeichen selbst, in seine Bestandteile (Impuls, Antriebsfaktoren und Effort) zerlegt werden muss.

Aus den kursorisch vorgestellten und stark verkürzten Überlegungen Peter M. Boenischs möchte ich nun jene Merkmale von Körperzeichen zusammenfassen, die mir als Differenzkriterien zu den im Anschluss diskutierten Hautzeichen wichtig erscheinen. Als

34 Ebd. S. 96.

35 Ebd. S. 97.

36 Ebd. S. 98.

37 Ebd. S. 105. – Auch der Aktionsimpuls hat maßgeblichen Einfluss darauf, wie Körperzeichen sich konstituieren: „Eine hinsichtlich ihrer räumlichen Qualitäten und Efforteeigenschaften identische Aktion kann je nach Ausprägung des die Aktion einleitenden Impulses völlig verschiedene dynamische Wirkung entfalten und derart unterschiedliche Körperzeichen generieren.“ Ebd. S. 109.

Aktionen des Körpers haben Körperzeichen eine *Raumwirkung*, d.h. sie wirken unmittelbar und sind keine vermittelnde Darstellungsform wie bspw. Sprachzeichen. Deshalb sind Körperzeichen auch als Zeichen der *Präsenz* zu beschreiben, weil sie nicht etwas Abwesendes darstellen, sondern ihr körperlicher Vollzug das maßgebliche Kriterium für ihre Existenz im Raum ist. Als derart präsentische Zeichen haben sie keine Referenz außerhalb ihrer selbst, sie bedeuten aus sich heraus, was dazu führt, dass ihre Konstitution einer *komplexen Struktur* folgt, die Boenischs Analysemodell offenlegen möchte. Bei sprachlichen Zeichen liegt die Komplexität ihrer Konstitution im Relationsgeflecht zu anderen Zeichen (Differenz) und zu dem, was als Referenz bezeichnet wird, also dem, was das Zeichen als Abwesendes darstellen soll. Körperzeichen dagegen sind *nicht-repräsentative Zeichen* und entziehen sich einer sprachlich-diskursiven Ordnung.

Wie aber konstituieren sich nun jene Körperzeichen im Sinne von *Zeichen am Körper*, die ihren Ort auf der Haut haben? Für diese Art Körperzeichen möchte ich den Begriff ‚Hautzeichen‘³⁸ verwenden, mit dessen Hilfe klarere Differenzierungen zum einen von Narbe, Wunde und Falte ermöglicht werden; zum anderen soll der eher global angelegten Rede von den Körperzeichen eine lokale Rede entgegeng gehalten werden, die präzisiert und eingrenzt. Durch die Haut als Trägermedium weisen Narben, Falten und Wunden zunächst eine andere Rezipierbarkeit auf, weil sie auf dem Körper schon *da* sind und nicht erst produziert werden müssen.³⁹ In ihrem bloßen da-sein aber erschöpfen sich die Unterschiede zu den Körperzeichen noch nicht, denn dieses da-sein impliziert zugleich ihre Unterschiedenheit von der Haut als ihrem Medium, von dem sie sich in Farbe, Form, Gestalt oder Gewebe abheben und so einer Rezeption erst zugänglich sind, aber an das sie zugleich unablässig gebunden bleiben. Könnte man sagen, dass die Körperzeichen von der Bewegungsphysik des Körpers erzeugt werden, so resultieren die Hautzeichen aus anderen, sekundären Eigenschaften des Körpers, seiner Verfallsgeschichte, Verletzlichkeit und Regenerationsfähigkeit. Als sekundär verstehe ich diese Eigenschaften zum einen deshalb, weil sie nicht unmittelbar *ins Auge springen* und auch für den Körper keine pertinente Relevanz besitzen, und zum anderen entwickeln sie

38 Der Begriff ‚Hautzeichen‘ für Wunden, Falten und Narben wird auch verwendet von Irmela Marei Krüger-Fürhoff (*Der versehrte Körper*, 2001), Valentin Groebner (*Der Schein der Person*, München 2004), Anja Zimmermann (*Ästhetik der Objektivität*, Bielefeld 2009) und Dagmar Burkhart (*Hautgedächtnis*, Hildesheim 2011). Allen diesen Verwendungen ist jedoch gemeinsam, dass sie dem Begriff selbst keine nähere Bestimmung geben.

39 Diese noch sehr allgemeine Feststellung wird in der detaillierten Besprechung der einzelnen Hautzeichen relativiert, bspw. für die Wunde und dient hier lediglich als starkes Unterscheidungsmerkmal zu Körperzeichen.

ihr Potential in der weiträumigen Zeitlichkeit (nicht primär im Raum) ihrer Prozessualität, die weder Zweck noch Ziel kennt.

Die Anwesenheit von Hautzeichen ist in der Regel unabhängig von Körperbewegungen,⁴⁰ worin sich die größere Reichweite ihrer Zeitlichkeit begründet. Hautzeichen verweisen in die Vergangenheit, auf eine Prozessualität und ein Werden; sie sind aber auch und v.a. in der Gegenwart des Rezeptionsakts verankert. Sind die Körperzeichen durch das Präsens ihres Vollzugs markiert, so gilt für Hautzeichen andererseits eine *dauernde Präsenz* als wichtiges temporales Merkmal, die deshalb dauernd ist, weil Hautzeichen, als in die Tiefe der Haut wirkende körperliche Einschreibungen, dem Körper nicht mehr zu nehmen sind.

Die Haut als Ort des Auftretens von Hautzeichen ist aber nicht nur als bloßes Trägermedium zu verstehen, sondern diese ist selbst mit vielfältigen Deutungen versehen, wie Claudia Benthien in ihrem Buch *Haut* ausführlich darlegt.⁴¹ Als das größte, den Körper umgebende Organ hat sie nicht nur physiologisch/biologisch gesehen eine Schutzfunktion, auch in der kulturellen Konstruktion von Haut ist ihr eine Schutzfunktion eigen, was sich bspw. in Metaphern wie dem Hautpanzer zeigt. In der menschlichen Vorstellungswelt galt die Haut lange Zeit als eine absolute, undurchdringliche Grenze, eine bloße Hülle des Körpers. Mit der aufkommenden Anatomie im 16. Jahrhundert aber wurde die Haut nicht nur medizinisch geöffnet, sondern auch als imaginierte Körpergrenze immer durchlässiger. Das Verhältnis von Oberfläche und Tiefe ist für die Haut nun konstitutiv, mit ihr verbinden sich Fragen nach dem Innen und Außen des Menschen, der Individualität und der Identität. Es wird klar, dass die Kategorien von Innen und Außen sich an und mit der Haut entscheiden, aber nicht als streng getrennte, sondern als intermittierende, sich in einem ständigen Austausch ihrer jeweiligen Bestimmungen befindliche Vorstellungen. Die Haut ist somit auch immer Projektionsfläche für Konstruktionen des Eigenen und des Anderen. In einer eurozentristischen Perspektive wurden über die Haut verschiedene ‚Menschenrassen‘ konstruiert, eine Matrix, für die die weiße Haut als die Norm gilt, von der die dunkleren Hautfarben abweichen und als minderwertig gelten.⁴² Die Haut ist jenes Organ über das Identität entsteht und geregelt wird, im positiven wie im negativen Sinne. An der Haut als Sinnesorgan entscheidet sich etwas, Differenz entsteht und wird im beständigen sinnlichen Empfinden zugleich performiert.

40 Obwohl Falten auch durch Bewegungsabläufe temporär entstehen oder verschwinden können.

41 Vgl. Benthien: *Haut*, S. 49–75 für die folgenden Ausführungen.

42 Vgl. ebd. S. 172–194.

Um das Verhältnis der Haut zu ihren Zeichen genauer zu fassen, möchte ich Walter Benjamins Essay *Über die Malerei oder Zeichen und Mal*⁴³ von 1917 heranziehen. In dem kurzen Text differenziert Benjamin mittels pseudo-etymologischer Verknüpfungen zwischen dem Zeichen (das für die Zeichnung konstitutiv sei) und dem Mal (das für die Malerei konstitutiv sei). „Die Sphäre des Zeichens“ teilt Benjamin in vier Bereiche, von denen er „[d]ie Linie der Geometrie und der Schriftzeichen [...] unberücksichtigt“ lässt, um sich auf die „graphische Linie“ und „die Linie des absoluten Zeichens“ zu konzentrieren.⁴⁴ Die graphische Linie ist „durch den Gegensatz zur Fläche bestimmt“⁴⁵, ein Gegensatz von „metaphysische[r] Bedeutung“, denn „der graphischen Linie [ist] ihr Untergrund zugeordnet“.⁴⁶ Die Zuordnung, von der Benjamin spricht, geht unmittelbar von der Linie selbst aus, sie „bezeichnet die Fläche und bestimmt damit diese indem sie sie sich selbst als ihrem Untergrund zuordnet“.⁴⁷ Die mit dieser ‚Wahl‘ einsetzende und zunächst einseitige Bezugnahme von Linie und Fläche schlägt aber sofort ins Komplementäre um, weil von nun an die Linie auch an ihren Untergrund gebunden ist. Sie verliert ihre Autonomie, wenn nun der Untergrund als „unerläßliche Stelle“ für den „Sinn der Zeichnung“ fungiert.⁴⁸ Zwar „bezeichnet“ die Linie also ihre Fläche, aber die Fläche wiederum hält die Linie gefangen, potentiell sogar solange, bis die Linie sich selbst auslöscht, indem „eine Zeichnung, die ihren Untergrund restlos bedecken würde, aufhören würde eine solche zu sein“.⁴⁹ Einen zweiten Aspekt im Verhältnis von Fläche und Linie, der unmittelbar mit der Zuordnung des Untergrunds zur Linie in Zusammenhang steht, beschreibt Benjamin mit dem Begriff der „Identität“, die der Fläche von der Linie verliehen werde. Eine unbezeichnete, unbeschriebene, unbearbeitete Fläche sei von vollkommen anderer Identität als jene von einer Linie markierte; der „weißen Papierfläche“, so Benjamin, „[wäre] sie sogar wahrscheinlich abzusprechen“.⁵⁰ In der Zeichnung entsteht Sinn durch die Relation der Linien auf dem Untergrund, d.h. der Sinn einer Zeichnung entsteht nicht wegen des bloßen Vorhandenseins von Linien, sondern aus den Relationen einerseits zwischen Linien und Untergrund, andererseits zwischen den verschiedenen Linien selbst (analog zu den semiologischen Postulaten Saussures, der ja auch die Differenz des Zeichens zu anderen

43 Walter Benjamin: „Über die Malerei oder Zeichen und Mal“, in: ders.: *Gesammelte Schriften*. Zweiter Band, zweiter Teil. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1991. S. 603–607.

44 Ebd. S. 603.

45 Ebd.

46 Ebd.

47 Ebd.

48 Ebd. S. 604.

49 Ebd.

50 Ebd.

Zeichen als konstitutives Merkmal hervorhebt). Eine Zeichnung erzeugt demnach vollkommen aus sich selbst heraus Sinn.⁵¹

Interessant ist, was Benjamin im Anschluss als das „absolute Zeichen“ in den Blick nimmt, genauer die „Linie des absoluten Zeichens (die *als solche*, d.h. nicht durch dasjenige, was sie etwa darstellt, magische Linie).“⁵² Es zeichnet sich durch einen scharfen Gegensatz zum absoluten Mal aus und „scheint mehr ausgesprochen räumliche Relation und mehr Beziehung auf die Person [...] zu haben. Absolute Zeichen sind: z. B. das Kainszeichen, das Zeichen mit dem bei der zehnten Plage in Ägypten die Häuser der Israeliten bezeichnet waren, das vermutlich ähnliche Zeichen in Ali Baba und den vierzig Räubern“.⁵³ Als „magische Linie“ operiert das absolute Zeichen ähnlich einem Apotropaion, das, wenn es etwa als Narbe auftritt, an eine Person gebunden ist und eben gerade deshalb eine „räumliche Relation“ realisiert, indem es (als Narbe) in den Raum hinein wirkt und andere Menschen affiziert, wie das Kainszeichen, das Kain vor seinen Feinden schützen bzw. diese abwehren soll.⁵⁴ Die Linie des absoluten Zeichens ist dadurch gekennzeichnet, dass sie nicht der Logik der Repräsentation folgt, also nicht durch „dasjenige, was sie etwa darstellt“ Bedeutung erlangt,

51 Vollkommen anders hingegen beim Mal, auf das ich nicht näher eingehen möchte, weil es für die Argumentation nicht zentral ist: Das Mal ist das Bild, sobald das Bild vollständig und der Untergrund nicht mehr wahrnehmbar ist. Das heißt, das Mal ist ein Element, das konstitutiv für das Bild als ganzes ist. Wenn Benjamin behauptet, das Bild habe „keinen Untergrund“ (ebd. S. 606), dann bestimmt sich der „Sinn“ eines Bildes eben anders als der einer Zeichnung. Ohne einen Untergrund und das Fehlen der graphischen Linie, was Benjamin ja als Wesensmerkmale der Malerei formuliert, muss ‚Sinn‘ im Bild anders generiert werden. Das leistet die Komposition, „[d]ie gegenseitige Begrenzung der Farbflächen“ (ebd.), der Benjamin einen eminent wichtigen Status beimisst, indem er sie als ein dem Bild zweites wesentliches Konstituens installiert. Erst die Komposition ergänzt das Mal zum nun vollwertigen Bild. Die Komposition leistet für das Bild einen Akt der Benennung, eine Bezugnahme auf etwas dem Bild äußerliches, „auf etwas, das es nicht selbst ist“ (ebd., H.i.O.; im Sinne einer Repräsentation). Die Komposition übernimmt damit die Funktion des Untergrunds der Zeichnung, denn auch sie (die Komposition) stellt eine Relation her, die es ermöglicht, den Farbflächen des Bildes, also dem Mal, eine Sinnebene zu verleihen, die sich, und hier liegt wie bei der graphischen Linie der protosemiotische Aspekt verborgen, ganz dem Saussure’schen Zeichenbegriff verwandt zeigt, nachdem Zeichen nur aus der Differenz zu anderen Zeichen Bedeutung erhalten können. Die Benennung des Bildes über die Komposition ist als dezidiert semiotischer Prozess zu verstehen.

52 Ebd. S. 603 (H.i.O.). – Und was im Umkehrschluß hieße, dass die graphische Linie etwas darstellt.

53 Ebd. S. 604.

54 Als Apotropaion wird heute meist ein Gegenstand bezeichnet, der das Böse abwehren soll. Seinen Ursprung hat der Begriff jedoch in der griechischen Antike. Als *apotrópaioi theoi* wurden jene Götter bezeichnet, die einerseits Übel verursachen konnten als auch solche (mitunter die selben), die ein Übel abzuwehren vermochten. Apotropäische Handlungen bezeichnen in einem modernen (leider die Ursprünge des Wortes apotropäisch oft vernachlässigenden) Verständnis ausschließlich abwehrende Maßnahmen. In der griechischen Antike hingegen wurde sowohl das von Göttern ausgehende und daher abzuwehrende Übel wie auch die Abwehr dieser Übel selbst als Apotropaion bezeichnet. Dieser doppelte Gebrauch des Wortes ging im 19. Jahrhundert verloren, als der Begriff ‚apotropäisch‘ im Kontext ‚evolutionistische[r] Geschichtsmodelle‘ v.a. für vermeintliche „Restbestände [...] aus früheren, ‚primitiven‘ Etappen der Menschheitsgeschichte, in denen noch nicht die Religion, sondern die Magie geherrscht habe“ Anwendung fand. Vgl. hierzu Renate Schlesier: „Apotropäisch“, in: Hubert Cancik, Burkhard Gladigow und Matthias Laubscher (Hg.): *Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe*. Band 2. Stuttgart 1990. S. 41–45, hier S. 43. – Das Apotropaion wird in meiner Analyse von Thomas Hettches Roman NOX noch eine Rolle spielen. Vgl. Kapitel 4.2 dieser Arbeit.

sondern eben von allem losgelöst (ab-solut) „als solche“, aus sich heraus wirkt. Dieses Moment des Absoluten möchte ich für die Narbe stark machen, denn sie entbehrt in vielen literarischen wie künstlerischen Darstellungen eines Bezugs auf ihren Ursprung. In diesem Sinne können Narben ebenfalls als absolut, also losgelöst von einem metaphysischen wie konkret zu benennenden Ursprung gelesen werden; und selbst jene Narben, denen die Narration einen Ursprungsmoment mitgibt, beginnen häufig sich davon abzulösen, indem sie in den Raum hinein wirken und von anderen rezipiert und interpretiert werden. Das ‚absolute Zeichen‘ ist geprägt von einer Ablösung vom Konzept der Darstellbarkeit, weil es eben nichts anderes darstellt als sich selbst. Hierin sehe ich die Parallele zur Narbe als Hautzeichen, denn auch die Narbe stellt in der Regel⁵⁵ nichts dar, sondern ist, was sich besonders in den Reaktionen jener zeigt, die mit den jeweiligen Narben konfrontiert sind, durch ein Insistieren auf ihre genuine Körperlichkeit gekennzeichnet.

Ähnlichkeiten zum von Benjamin skizzierten Verhältnis von Fläche und Linie weist auch jenes der Haut zu Mark(ierung)en auf. Ganz allgemein formuliert, bekommen die Hautzeichen die Möglichkeit zur Bezeichnung der Fläche zugesprochen, indem sie es vermögen, die Haut zu markieren. Diese Möglichkeit jedoch ist bedingt durch die Haut selbst, genauer durch zwei Aspekte, die eine Narbenbildung erst erlauben: Die Haut ist eine Fläche, auf der sich Mark(ierung)en zeigen; und diese Eigenschaft hängt mit der ‚Tiefenstruktur‘ der Haut zusammen, in der durch Schädigungen des Gewebes (Wunden) und regenerative Neu- und Umbildungen (Narben, Falten und andere) Hautzeichen erst entstehen können. Hautzeichen stellen sich in dem Zusammenspiel von Oberfläche und Tiefenstruktur der Haut her und bleiben dauerhaft rezipierbar. Die Benjamin’sche These der Zuordnung zeigt sich nun auch für das Verhältnis von Narbe und Haut zumindest strukturell wirksam, denn das, was physiologisch als Narbe gilt, kann sich ausschließlich auf der Haut zeigen. Vor allem die Rolle der Hautzeichen für das, was man gemeinhin ‚Körpergedächtnis‘ nennt, wird mit Rückgriff auf Benjamin neu lesbar. Indem nämlich Wunden, Narben und Falten eine wie auch immer geartete Körpergeschichte dokumentieren und beglaubigen, kommen sie jener identitätsstiftenden Funktion, wie sie Benjamin der Linie beimisst, nahe. Allerdings übernimmt bereits die Haut für den Menschen eine Identitätsfunktion, indem sie ihm als liminale Zone von anderen Individuen trennt.⁵⁶ Doch Hautzeichen, und das ist eine konzeptuelle Verfeinerung

55 Selbstverständlich gelten auch hier Ausnahmen, wie bspw. ikonische oder symbolische Narben, die Gegenstände darstellen können (Galgenzeichen etwa) oder auch als lesbare Worte realisiert sind (vgl. Kapitel 4.2 dieser Arbeit). Allerdings wäre dann zu fragen, ob diese Narben dann noch als absolut zu bezeichnen wären, weil sie ja etwas repräsentieren.

56 Vgl. Benthien *Haut*, S. 13–15.

der von mir postulierten Analogie, sind eine Erweiterung dieser Funktion, denn sie fügen der Identität des Menschen einen individuellen und v.a. sichtbaren Ausdruck hinzu, ohne jedoch zwangsläufig auf konkrete Ursprünge verweisen zu müssen.

Identitäts- und Selbstkonstruktionen hängen, wie es beispielhaft Claudia Benthien zeigt, wesentlich davon ab, wie Haut und Körper konzeptualisiert und funktionalisiert werden, d.h. wie sie mentalitätsgeschichtlich gerahmt sind und immer auch Veränderungen unterliegen. Hautzeichen können als Elemente dieser Konstruktionen, als Identitätsmerkmale bzw. -marker bezeichnet werden. Um dies auf die Benjamin'sche Konzeption des Verhältnisses von Fläche/Linie zurückzubringen, ist die Haut selbst als ein Träger(medium) von Identität anzusehen, einer Identität aber, die noch unspezifisch ist, unpersönlich, wenn man so will. Erst in der Markierung durch Hautzeichen würde die Haut eine Identität erlangen (auch im Sinne von Differenz), die an eine bestimmte Körpergeschichte geknüpft wäre. Identität wird durch Hautzeichen zu Individualität. Anders als bei Benjamin aber ist die Haut gerade nicht als „weiße[] Papierfläche“ deutbar, der Identität abgesprochen werden kann. Die Haut ist keine reine, beziehungsweise nicht nur (Ober)Fläche, sondern ist maßgeblich von einer Tiefendimension geprägt, die für die Bestimmung von Hautzeichen bedeutsam ist. Sowohl Narben als auch Wunden und Falten wirken nicht bloß als Oberflächenerscheinungen, sie entstehen in der Tiefe des Hautgewebes und hängen deshalb in hohem Maße von dieser ab, bspw. indem die Tiefe einer Wunde darüber entscheidet, ob eine Narbe entsteht oder nicht; und Falten entstehen gerade durch Veränderungen im Unterhautgewebe.

Hautzeichen haben für den Körper keine Funktion. Ein Körper ohne Hautzeichen ist immer noch ein Körper. Aber ein Körper ohne Körperzeichen wäre tot. Gestische, mimische und ähnliche Körperzeichen sind genuine Produkte des Körpers und entstehen aus einem bestimmten, zweckgerichteten Ablauf, der zudem von zeitlich kurzer Dauer ist, denn die meisten Körperzeichen erschöpfen sich in ihrem Vollzug, wie etwa die Geste des Zeigens oder ein Ausdruck des Ekels. Hautzeichen hingegen folgen keinem Bewegungsverlauf, sie sind Ergebnisse von Bewegungen und Handlungen, sie kennen keinen Zweck (was wäre der Zweck einer Wunde, einer Falte oder einer Narbe?) und sie sind unmittelbar auf dem Körper präsent. Hautzeichen sind für den Körper ein Überschuss, ein Zusatz, dessen zeitliche Ausdehnung größer ist und sie an die Vergangenheit zurückbindet und zugleich in der Gegenwart wirken lässt, ohne dass sie in ihr aufgehen. Im Verlauf der Arbeit wird sich zudem zeigen, dass Hautzeichen den Körper ausstellen, ihn einer mitunter trügerischen Rezeption anbieten, ihre eigene potentielle Lesbarkeit reflektieren und den Körper individualisieren.

3.2 Falten: Zwischen Prinzip und Zustand

Bei genauerem Hinsehen waren mir doch die kleinen Fältchen aufgefallen, die in diesem Alter durchaus normal sind, und auch ihre Zähne waren nicht ganz regelmäßig. Sie hatte also durchaus etwas Menschliches an sich.

Banana Yoshimoto⁵⁷

In Théophile Gautiers 1851 erschienenen Roman *Avatar* taucht in Paris der bald legendenumrankte Wunderarzt Balthazar Cherbonneau auf und versetzt die *haute volée* in helle Aufregung. Ihn umgibt eine Aura der Weisheit, des Wissens, des Wunders und ihm werden magische Fähigkeiten nachgesagt, denen die klassische Medizin mit Argwohn begegnet. Von unbestimmtem Alter und in einer tropisch aufgeheizten Wohnung empfängt Cherbonneau seine ausschließlich gutbetuchten Patienten. Seine Aura speist sich vor allem aus dem Umstand, dass er lange Jahrzehnte einsiedlerisch im indischen Dschungel verbrachte, nur von den alten Weisen Indiens lernend. Dieses Leben hat am Körper des alten Arztes Spuren hinterlassen, die seine Aura zu beglaubigen und zu befeuern scheinen:

Les méplats, les cavités et les saillies des os s’y accentuaient si vigoureusement, que le peu de chair qui les recouvrait ressemblait, avec ses mille rides fripées, à une peau mouillée appliquée sur une tête de mort. [...] Mais ce qui occupait invinciblement chez le docteur, c’étaient les yeux; au milieu de ce visage tanné par l’âge, calciné à des cieux incandescents, usé dans l’étude, où les fatigues de la science et de la vie s’écrivaient en sillages profonds, en pattes d’oie rayonnantes, en plis plus pressés que les feuillets d’un livre, étincelaient deux prunelles d’un bleu de turquoise, d’une limpidité, d’une fraîcheur et d’une jeunesse inconcevables.⁵⁸

[Die glatten Flächen, die Aushöhlungen und die Ausstülpungen der Knochen zeichneten sich derart mächtig ab, dass das wenige Fleisch, das sie mit seinen tausend zerknitterten Falten bedeckte, an eine feuchte Haut erinnerte, die man über einen Totenkopf gespannt hatte. [...] Doch das hervorstechendste Merkmal des Arztes, dem sich zu entziehen unmöglich war, waren seine Augen: Inmitten dieses vom Alter gegerbten, von glühenden Himmeln verkohlten und von langen Studien ausgezehrten Ledergesichts, in das sich die Mühen der Wissenschaft wie die des Lebens gleichermaßen mit tiefen Furchen, strahlenförmigen Krähenfüßen und Falten, die sich dichter drängten als die Blätter eines Buches, eingegraben hatten, funkelten zwei türkisblaue Pupillen von einer Klarheit, einer Frische und einer Jugend, wie sie kaum vorstellbar waren.]⁵⁹

Diese Stelle bündelt gleich mehrere disparate Aspekte der Falte. Liest man die Stelle bloß kursorisch, stehen die Falten metonymisch für das hohe Alter des Arztes, das hyperbolisch ins vollkommen Unbestimmbare verschoben ist, zugleich aber sind die Falten Metapher für Wissen und Lebenserfahrung. Damit reiht sich *Avatar* lückenlos in einen traditionsreichen kulturgeschichtlichen Topos der Falte ein. Unterzieht man die Textstelle jedoch einer

57 Banana Yoshimoto: *Kitchen*. Aus dem Japanischen von Wolfgang E. Schlecht. Zürich 1994. S. 20.

58 Théophile Gautier: *Avatar*. Den Haag 1857. S. 9–10.

59 Théophile Gautier: *Avatar*. Aus dem Französischen von Jörg Alisch. Berlin 2011. S. 12–13.

genaueren Lektüre, tritt der Topos von Alter und Weisheit schnell in den Hintergrund.

Als erstes fällt auf, dass nicht die Haut in Falten um den Körper liegt, sondern „le peu de chair“ [das wenige Fleisch], das lediglich eine Erinnerung an Haut ist, es also nicht mehr die Haut selbst ist, die den Körper als Grenze überzieht. Im „visage tanné par l'âge„ [vom Leben gegerbten Gesicht] des Alten zeichnen sich nicht nur die Mühen und Plagen des beschwerlichen Lebens eines Einsiedlers und auch nicht das angehäuften Wissen eines langen Lebens ab, denn den alten Arzt umhüllt der Tod, lässt das Wort „tanner“ [gerben] an Leder denken, an tote Haut. Aus dieser Haut erst, der zwar organischen aber trotz allem toten Materie Leder, sind die Augen jenes Organ, das die Aufmerksamkeit eines jeden „occupait invinciblement“ [unwiderstehlich gefangennahm]. Die „jeunesse“ [Jugend] der Augen gibt es nur im Kontrast zu den „mille rides fripées“ [tausend zerknitterten Falten/Runzeln] seines Gesichts, jenen „plis plus pressés que les feuillets d'un livre“ [Falten, die sich dichter drängten als die Seiten eines Buches]. Und jenes Bild der Buchseiten ist es, in dem erneut das semantische Feld des Leders aufscheint, denn in Leder waren Bücher eingebunden und die ledrige Haut Cherbonneaus umschließt sein geheimes, magisches Wissen. Wenn nun die Falten des Arztes mit den aufeinanderliegenden Seiten eines Buches verglichen werden, so ist darin der Topos des während eines langen Lebens erworbenen Wissens aufgerufen. Doch weil sich die Falten dichter aneinanderpressen als Buchseiten, wird das sich vermeintlich in den Falten zeigende, zwar tiefliegende aber dennoch nicht außer Reichweite scheinende Körperwissen gegenüber dem Wissensträger Buch aufgewertet. In diesem als Vergleich getarnten Gegensatz postuliert *Avatar* eine dem Schriftmedium Buch überlegene, sehr viel komplexere und kompliziertere Semiotizität dessen, was in und auf dem Körper als Wissen eingeschrieben ist.

Wie sich zeigt, stellt die Textstelle Falten zunächst als Oberflächenphänomene vor, die der Haut als materiellem Trägermedium zugeordnet sind und als Zustandsphänomen, als bloße körperliche Alterungserscheinung zu lesen sind. Die Falten Cherbonneaus aber sind von einer bestimmten Ausprägung, denn sie treten als Masse in Erscheinung, als „mille rides fripées“ [tausend zerknitterte Falten], als gleichsam in sich selbst nochmals gefaltete Falten, die das Material Haut in mehrfacher Weise mit Bedeutungen aufladen. Als denotative Markierung fungieren Falten, indem sie die Haut als verlebt und alt präsentieren; mit hohem Alter verbindet sich die Metaphorisierung der Haut als Abbild eines Lebens, in dem Wissen und Erfahrungen angehäuften wurden; und dann ist da noch die im Gegensatz vermittelte strukturelle Organisation der Haut, das unauflösliche Verhältnis von Oberfläche und Tiefe, über das sich auch die in der Falte figurierte und für sie konstitutive Verhandlung von Innen

und Außen manifestiert. Falten trennen das Innen vom Außen und lassen doch beide unaufhörlich aufeinander verweisen. Falten verbergen etwas vor dem Blick und versprechen doch die Preisgabe des Verborgenen, auch wenn es nur, wie bei Cherbonneau, das Potential einer sich nie ereignenden Preisgabe ist. Und Falten weisen eine Gebundenheit an ein Material auf, das nicht zwangsläufig organisch sein muss.

Das Beispiel des Romans *Avatar* zeigt, wie das Prinzip der Faltung organisiert ist, das im Folgenden anhand einiger theoretischer Ansätze erläutert werden soll. Das Nachdenken über Falten und das ihnen zugrunde liegende Prinzip spannt sich über eine Vielzahl von Disziplinen hinweg, ob nun im Modedesign, in der Architektur, der Kunstgeschichte oder auch der Philosophie. Dabei erfährt es jeweils verschiedene Funktionszuweisungen, die in ihrer Nebeneinanderstellung die disparate Bandbreite des Faltungsprinzips vor Augen führen: Dynamik, Stabilität, Struktur, Konstruktion, Formgebung, Denkmodell, Komplexität, Krümmung, Modellierung, Auflösung, Differenz, Vergrößerung, Verkleinerung. Die genannten Disziplinen, die auch nur eine Auswahl darstellen, lassen sich in zwei Linien unterteilen: jene Bereiche, die auf das Material fokussieren wie Architektur und Textildesign, und Bereiche, die die materielle Darstellung der Falte (in Kunstwerken, also Faltung zweiter Stufe bzw. fiktive Faltungen) in den Mittelpunkt rücken, Kunstgeschichte, Philosophie, Kulturwissenschaften, Medienwissenschaften.

Das, was man eine Theorie der Falte nennen könnte, nimmt dabei seinen Anfang maßgeblich bei Deleuze und seinem Buch *Die Falte*, in dem er sie zum Epochenprinzip des Barock erklärt. Hierauf bauen dann Mieke Bal und Georges Didi-Huberman in ihren je eigenen kunsthistorischen Überlegungen auf, fokussieren ihre Ansätze aber stärker auf konkrete Kunstwerke und versuchen, Deleuze' äußerst verwickelten Gedanken eine konstruktive Richtung zu geben. Dieses Anliegen teilt ebenfalls Gabriele Brandstetter, die die Falte im Textil- und Modedesign untersucht und dort Falten als eminent gestaltendes wie auch gestaltetes Prinzip erkennt. Mit Michel Serres schließlich kommt der Theorie-Diskurs über die Falte zum Körper und dem, was ihn genuin zu bestimmen scheint, zurück, wenn Serres die Falte mit körperlichen Alterungsprozessen koppelt, zugleich aber die potentielle Lesbarkeit natürlicher körperlicher Einschreibungen dem Primat der Schrift bzw. Kultur entgegensetzt.

Konzepte der Falte

Als der initiale theoretische Beitrag zu einer Theorie der Falte gilt Gilles Deleuze' *Die Falte. Leibniz und der Barock*, in dem er den Barock als (Kunst)Epoche entwirft, die ein gemeinsames

Prinzip der Repräsentation über alle Disziplinen hinweg erkennen lässt, eben die Falte.⁶⁰ Vor allem aber verlängert Deleuze den Barock bis in die Kunst der Gegenwart hinein ohne auf Konzepte wie Zitat, Verweis oder Intertextualität zurückzugreifen.⁶¹ Vielmehr sei es gerade das Prinzip der Falte, das auch zeitgenössische Kunst als ‚barock‘ lesbar mache.⁶² Deleuze denkt die Falte als frei flottierend und losgelöst von jeglichem Material,⁶³ und das ihr zugrundeliegende Prinzip, der Prozess von Falten/Entfalten reformuliert er zu einer Denkbewegung, die als konstitutiv für den Barock überhaupt gilt. Für Deleuze figuriert die Falte eine „operative Funktion“⁶⁴ des Barock und als solche wird sie für mehrere kulturelle Felder zwar nicht zum einzigen, aber zu dem zentralen Konstituens. Auf einer basalen Ebene (auf der ich so gut wie alle Verweise auf Leibniz und die Erörterung des ‚barocken Hauses‘ beiseite lasse) lässt sich die Falte mit Deleuze als „zwischen zwei Falten“⁶⁵ liegend bestimmen. Die Falte fungiert demnach gleichzeitig als vermittelndes, differenzierendes und verbindendes Glied zwischen den „zwei Etagen“⁶⁶ (Materie/Seele) bzw. den „zwei Vektoren“⁶⁷ (Einsinken/Drang nach oben), nach denen sich der Barock organisiert.⁶⁸ In ihrer ‚operativen Funktion‘ übernimmt die Falte somit nicht nur die Funktion eines Mediums, sondern auch die Rolle eines Universalkonzepts zum Verständnis barocker Kunst, Architektur, Mode, Kultur und spannt ihr konzeptionelles Netz bis in die Sphären der höheren Mathematik hinein: „Die Falte ist die Potenz, wie man an der irrationalen Zahl sieht, die sich aus einer Wurzelziehung ergibt, und am Differenzialquotienten, der sich aus dem Verhältnis einer Größe und einer Potenz ergibt, als Bedingung der Variation. Die Potenz selbst ist die Tat, ist die Tat der

60 Gilles Deleuze: *Die Falte. Leibniz und der Barock*. Aus dem Französischen von Ulrich Johannes Schneider. Frankfurt am Main 2012. – Im Mittelpunkt steht immer die Beschäftigung mit der Philosophie Leibniz, in der Deleuze die Falte bereits als dominantes Denkmodell identifiziert und es auf andere Bereiche der barocken Kultur ausdehnt. Ausgehend von Leibniz, kann Deleuze das Charakteristikum des Barock schlechthin definieren als „die ins Unendliche gehende Falte“, die sich besonders prominent in der Kleidung/Mode des Barock zeigt.

61 „Für uns ist in der Tat das Kriterium oder der operative Begriff des Barock die Falte, in ihrem ganzen Inhalt und ihrer ganzen Extension: pli selon pli. Wenn man den Barock über präzise historische Grenzen hinaus ausdehnen kann, dann – wie uns scheint – stets anhand dieses Kriteriums.“ Ebd. S. 60.

62 Dazu mehr im Abschnitt zu *Quoting Caravaggio* von Mieke Bal.

63 „Die Falten scheinen ihre Träger zu verlassen, Gewebe, Granit und Wolke, um in einen unendlichen Wettstreit einzutreten [...]“ Deleuze: *Die Falte*, S. 61.

64 Ebd. S. 11.

65 „Denn die Falte ist immer zwischen zwei Falten, und dieses Zwischen-Zwei-Falten scheint überall zu verlaufen.“ Ebd. S. 28.

66 Ebd. S. 52. – Das Faltungsprinzip ist eingebettet in ein multidisziplinäres (Um)Feld, das typisch ist für den Barock, dessen genuiner Beitrag „[d]ie Welt [...] aus nur zwei Etagen [ist], getrennt durch die Falte, welche sich auf beiden Seiten in unterschiedlicher Weise auswirkt“ (ebd. S. 53). In dieser Perspektivierung stellt sich nicht nur die Verfasstheit des Menschen, die Seele schlechthin als von Falten strukturiert heraus, auch in der Beschreibung mathematisch-geometrischer Formen, bspw. von Winkeln in der Architektur, wird die Falte zum konstituierenden Prinzip.

67 Ebd. S. 52.

68 Ausführlich dazu vgl. ebd. S. 49–67.

Falte.“⁶⁹ Auf diesen Überlegungen bauen die Ansätze von Mieke Bal und Georges Didi-Huberman auf.

Mieke Bal will in *Quoting Caravaggio* zeigen „how art thinks“⁷⁰ und legt ihren Fokus dabei auf das Werk eines der bekanntesten Maler des Barock und dessen Einfluss auf zeitgenössische Kunstwerke. Sie geht aber nicht von bewussten, gewollten oder direkten Anleihen aus, referiert mit dem Begriff der Zitation zwar in diese Richtung, hebt aber auf etwas anderes ab. Bal nämlich entwirft ein Konzept der Zitation, das sich an vier Punkten orientiert: erstens „literal quotation“, Elemente, die erkennbar einer Quelle, einem Sprecher zugeordnet werden können; zweitens werden diese „fragments of reality“ aber als Realitätseffekte verstanden, die als „shifter“ fungieren, „allowing the presence of multiple realities within a single image“; drittens wird mit Rekurs auf Bachtins Dialogizitätskonzept Zitation als interdiskursives Verfahren verstanden, in dem sich Bedeutungen pluralisieren; und viertens schließlich wirkt jede Zitation auf das Zitierte zurück und verändert es.⁷¹

Sehr eng an Deleuze orientiert Bal ihre Überlegungen hinsichtlich der Reichweite künstlerischer Zitationspraktiken, indem auch sie den Barock nicht als „style“ definiert, sondern „as a perspective, a way of thinking which flourished during a specific period and which now functions as a meeting point whose traffic lights make us halt and stop to think about (the culture of) the present and (some elements of) the past“.⁷² Für das Zitieren von Caravaggio ist nicht der historische Maler Michelangelo Merisi da Caravaggio von Bedeutung, es geht, wie schon in *Reading „Rembrandt“* (1991) um eine Konstellation bestimmter „visually embodied ideas“,⁷³ die mit dem Begriff ‚Caravaggio‘ in enger Verbindung stehen. Diese Ideen präzisiert Bal mit Verfahren wie „response, dialogue, appropriating gestures, and reframing so as to generate ramifications of the past – without continuity – in the present“.⁷⁴ Als wesentliche Errungenschaft des Barock markiert Bal den *point of view*, den sie mit Deleuze nicht nur als Blickpunkt des Subjekts begreift, sondern als einen wesentlich vom Kunstwerk ausgehenden und temporal wie dialogisch strukturierten Effekt beschreibt. Eine „self-conscious historical revision of the Baroque as a historical epoch“ betrachtet die Objekte barocker Kunst nicht als zeitlich von sich entfernt, sondern als „molded within our present being“, und es ist der *point of view* des heutigen Betrachters, der das barocke Objekt belebt bzw.

69 Ebd. S. 34.

70 Mieke Bal: *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago 1999. S. 22.

71 Ebd. S. 10–11.

72 Ebd. S. 16.

73 Ebd. S. 22.

74 Ebd. S. 23.

sichtbar werden lässt.⁷⁵ Zwar holt der *point of view* das barocke Objekt in die Gegenwart des Betrachters, und doch wirkt sich das Objekt auch auf den *point of view* aus, denn dieser sei „molded by it, folded in it. ‚It‘ cannot exist outside of ‚us‘, so we become, to some extent, baroque people as a consequence.“⁷⁶ Bal konzipiert den Blick des Subjekts als in das Objekt eingefaltet, wodurch die Rolle des Subjekts prekär wird. Obwohl die enge Relation zum Objekt immer zum Subjekt zurückführt, kommt dieses als verändertes aus dem Rezeptionsprozess heraus: „[s]ubjectivity and object become co-dependent, folded into one another, and this puts the subject at risk.“⁷⁷

Die Falte, wie sie Mieke Bal einsetzt und funktionalisiert, changiert zwischen Konzept und Hautzeichen, wenn einerseits auf die Deleuze'sche Falte referiert und andererseits auf sichtbare Körperfalten in den Gemälden Caravaggios verwiesen wird. Die Transferleistung Mieke Bals besteht darin, die Falte als den „material aspect of the baroque point of view“ zu formulieren, der dann eine korrelative Umwandlung von „surface into skin“ herstellt und in der sich „the involvement of the subject within the material experience“ ausdrückt; das Einfalten ist ein temporaler und zugleich immersiver Effekt, der vom (dargestellten) Objekt des barocken Kunstwerkes ausgeht.⁷⁸

Georges Didi-Huberman unternimmt in *Ninfa Moderna* den Versuch, die Falte in der Bildenden Kunst zu verorten.⁷⁹ Er zieht einen bestimmten malerischen bzw. skulpturalen Topos heran, die Nymphe oder Ninfa,⁸⁰ besonders häufig in den Bildenden Künsten seit der Antike präsent, mit besonderer Dynamik aufgegriffen aber vor allem seit der Renaissance. Als Topos wurde die Ninfa aber nach und nach an den Rand künstlerischer Darstellungen gedrängt: „Die entscheidende Wendung vollzieht sich indes bei Bellini und Tizian: Abgedrängt an den rechten Rand des Bildes – wie bei Ghirlandaio, wie bei Botticelli –, beginnt die *Ninfa* wirklich zu ‚fallen‘.“⁸¹ Diesem Fall folgt eine sich allmählich verstetigende Transformation der Ninfa, die schon bald nicht mehr als Figur die Kunstgeschichte durchquert; stattdessen wird sie durch den ihr seit jeher zugeordneten Faltenwurf, die Draperie präsent sein, als durch die Bildenden Künste mäandernde Synekdoche. Dieser Rest, der immer noch die Ninfa ist, ist die letzte Stufe eines Transformationsprozesses, der vom Gewand über das Tuch, auf dem der

75 Ebd. S. 27. Das gesamte erste Kapitel von *Quoting Caravaggio* ist dem „baroque point of view“ gewidmet.

76 Ebd. (H.i.O.).

77 Ebd. S. 28.

78 Ebd. S. 30.

79 Georges Didi-Huberman. *Ninfa Moderna. Über den Fall des Faltenwurfs*. Aus dem Französischen von Michaela Ott. Zürich. 2006.

80 Die Bezeichnung „Ninfa“ übernimmt Didi-Huberman von Aby Warburg und verortet seinen eigenen Diskurs damit in einem dezidiert kunstgeschichtlich geprägten Kontext. Vgl. ebd. S. 12.

81 Ebd. S. 21–22 (H.i.O.).

nackte Körper ruht, bis hin zum Stück Stoff auf den Pariser Straßen reicht und den Didi-Huberman nachzeichnet. Es ist also die Draperie, der in Falten gelegte Stoff und das gefaltete Material, was fortan den Topos der Ninfa beständig aktualisieren wird, sei es nun eben der „Putzlumpen“ auf der Straße,⁸² ein hingeworfener Haufen Müll⁸³ oder ein Kunstwerk aus 264 angehäuften Stücken zerschnittenen Filzes.⁸⁴ Die Falte in Didi-Hubermans Untersuchungen ist weniger Konzept, dafür aber tatsächlich gestaltete Falte als Draperie eines Materials, und deshalb besitzt die Falte in *Ninfa Moderna* eine Autonomie, die sie ganz in die Nähe von Deleuze und Mieke Bal rückt, denn auch bei Didi-Huberman figuriert die Falte ein bestimmtes Diskurselement, das durch die Zeiten wandert und das Zeiten über weite Abstände hinweg verbindet. Wenn Deleuze die Falte als jenes konzeptuelle Merkmal bestimmt, das den Barock mit der Gegenwart verbindet, und Mieke Bal die Falte ebenfalls in diese Richtung liest, dann stellt sich auch Didi-Huberman in diese Reihe, indem er die Ninfa als faltengewordenen Topos fasst, der sich in den eigenen Falten zugleich verbirgt und zeigt als zeitenüberwindendes wie zeitenverbindendes Element.

Es sind textile Materialien, die sowohl bei Mieke Bal wie bei Didi-Huberman in Falten gelegt sind. Einer besonderen Verwendung von Stoffen bzw. Textilien geht Gabriele Brandstetter nach, denn im Textil treffen sich das Prinzip der Faltung und die Falte selbst. Brandstetters Überlegungen gehen vom Modetextil aus, bei dem die Bindung an den Körper wichtig ist, weil Kleiderfalten nur dann zur Geltung kommen, wenn das Kleid am Körper getragen wird. Hatte Deleuze das theoretische Fundament für das Faltungsprinzip gelegt, so ist es Gabriele Brandstetter, die der materialen Beschaffenheit von Falten den theoretischen Boden bereitet und sich dem intrikaten ‚Spiel der Falten‘ intensiv annähert, indem sie neben dem Schnitt eines Kleides eben die Falte als das zweite „Grundelement in einer Grammatik des Textils“ benennt und sie für die Organisation für „Flächen von Stoff“⁸⁵ installiert. Falten und Schnitte nehmen auf vielfache Weise Einfluss auf Stoffe, indem sie diese nicht nur organisieren, sondern auch „markieren und unterbrechen durch Verbindungs-Nähte, Säume,

82 Dieses Paradigma sieht Didi-Huberman in der Fotografie *Boulangerie, 48 rue Descartes* von Eugène Atget aus dem Jahr 1911 begründet: „Die erste relative Naheinstellung des ‚Putzlumpens‘ findet sich bei Atget: Vor einer Bäckerei der Rue Descartes spuckt der Rinnstein Wasser aus und genau neben den beiden Abwasserdeckeln findet sich die Nymphe mit ihrer Drapage, diese moderne Wächterin der Quellen.“ Ebd. S. 75. Dieser Putzlumpen findet sich dann in den späten 1960er Jahren in Fotografien von Alain Fleischer, in den späten 1980ern von Denise Colomb und schließlich in den 1990ern von Steve McQueen wieder. Vgl. ebd. S. 59–65.

83 Didi-Huberman bezieht sich hier auf eine Fotografie von Germaine Krull, *Rue de Rivoli-Rue des Halles à 10h et demie du matin* (um 1928). Vgl. ebd. S. 101.

84 Hier bezieht sich Didi-Huberman auf das Werk *Untitled (Tangled)* von Robert Morris aus dem Jahr 1967. Vgl. ebd. S. 137.

85 Gabriele Brandstetter: „Spiel der Falten. Inszeniertes Plisse bei Mariano Fortuny und Issey Miyake“, in: Gertrud Lehnert (Hg.): *Mode, Weiblichkeit und Modernität*. Dortmund 1998. S. 165–193, hier S. 165.

Kanten, Abschlüsse und Öffnungen der Form“.⁸⁶ Meint der Schnitt hier in erster Linie das Schnittmuster, durch das „die Körpergestalt des Kleides auseinandergelegt und gleichsam deformiert“ wird, bilden Falten die Gegenbewegung zur Zerlegung des Kleides in Einzelteile, indem sie wesentlich für die Form des Kleides auf dem Körper verantwortlich sind und den Stoff zur „Raumfigur“ transformieren.⁸⁷ Um dies aber zu leisten, müssen Falten zunächst gebildet werden:

Die Falte selbst entsteht durch einen Umbildungsprozeß, nämlich durch die regelmäßige Verformung einer Fläche [...] durch Einwirkung von außen zu jener neuen Struktur, die durch die mehr oder weniger starre Biegung oder Brechung des Materials im Knick oder Falz hervorgebracht wird. Damit ist die Ausgangsfläche auf eine neue Stufe der Organisation gehoben. Der Übertragungsvorgang hat eine Fläche von einem relativ großen Maßstab in eine Struktur mit [...] relativ kleinem Maßstab überführt.⁸⁸

Aus diesem Prozess resultiert das ganze ‚Spiel der Falten‘, dessen wichtigste Operation die den Falten inhärente Verschränkung und gleichzeitige Differenzierung von Innen und Außen ist, jene als oszillierende Bewegung vorstellbare Dynamik der Kleiderfalten als „bewegliche Flächen“.⁸⁹ Von hier aus, so argumentiert Gabriele Brandstetter, ist es möglich, der Falte eine Art Gedächtnis zuzuschreiben, indem die Falte nämlich die auf sie einwirkende Energie und Bewegung transformiert und als Erinnerung (das Falte-sein der Falte) speichert und den Prozess beständig präsent hält.⁹⁰

Die Vielgestaltigkeit der Faltendynamik zeigt Brandstetter an Beispielen aus dem Modedesign, namentlich bei den Designern Mariano Fortuny und Issey Miyake, die beide auf je unterschiedliche Weise mit Falten und Faltenwürfen arbeiten. Besonders Miyake ist in diesem Zusammenhang wichtig, weil den von ihm entwickelten Projekten *Bodyworks* (1983ff.) und *Pleats Please!* (1990ff.) die Technik der Plissierung, also das planvolle In-Falten-legen eines Stoffes intensiv reflektiert und angewendet wird.⁹¹ Widmete sich das erste Projekt eher dem von Falten produzierten Außen, stellt das zweite Projekt das von Falten produzierte Innen zur

86 Ebd.

87 Ebd.

88 Ebd. S. 166.

89 Ebd. S. 165.

90 „Der Prozeß dieser Transformation, das heißt die Energie und die Bewegung dieses Übertragungsaktes, bleibt dem Gefalteten buchstäblich ‚impliziert‘.“ Ebd. S. 166.

91 Im Projekt *Bodyworks* steht zunächst die „textile[] Körper-Formierung“ im Mittelpunkt, getragen von der „Vorstellung des Kleides als Haut“ und mündet schließlich darin, dass Mode „als Abguß des Körpers, der – als Hülle auf dem Körper rück-übertragen – seine Form ‚re-formiert‘“ (ebd. S. 171) verstanden wird. Mit diesem ‚Biomorphismus‘ wird die Körperform vom Kleid verhüllt aber durch es erst sichtbar. Das spätere Projekt *Pleats Please!* verschiebt den Fokus „auf den Prozeß der Plissierung selbst“ und mündet in „ein unerschöpfliches Spiel mit dem Aufklappen, Blitzen, Verwringen und Fächeln der starren oder schwingenden Plisse-Skulpturen“, in dem es vor allem um „den *Zwischenraum* von Haut und Stoff“ geht. (Ebd. S. 179, H.i.O.)

Schau, genauer wird darin die Rückseite (des Stoffes) vermittelt über die Faltungen (des Stoffes) zur Oberfläche gebracht, ohne diese Oberfläche doch vollends sein zu können. Beiden Projekten gemeinsam ist das gegenseitige Hervorbringen von Form und Körper durch die Falte. Die Dynamik der Falte ereignet sich nicht einfach nur an einem Stoff (allgemeiner formuliert an einem Material), sondern siedelt an der Nahtstelle zwischen Stoff und Körper, dort, wo der Prozess des Faltens einen Raum gelassen hat, einen diffusen ‚Zwischenraum‘ zwar, der weder innen noch außen ist, aber gerade durch deren aufeinander-bezogen-sein in der Falte immer auch Innen und Außen ist. Dieser Raum der Falte ist die Falte selbst, wenn ihr „Grundprinzip“ ist, „als eine bewegliche Membran Innen und Außen zu vermitteln“.⁹² Am Ende der Ausführungen Gabriele Brandstetters werden die Falten bei Issey Miyake „zu Behältnissen des kulturellen Gedächtnisses. Antike und Christentum – die großen Kulturerzählungen des Abendlandes – sind hier spielerisch aufgeboden. Ihre Ikonographie entspringt der Bewegung einer Ein- und Ausfaltung der Bilder im Kleid der Mode.“⁹³ Wie schon Deleuze die Falte als Operation des Barock gelesen hatte, die problemlos historisch weit auseinanderliegende Kunstwerke zusammenkommen lässt, erfüllen die Falten bei Gabriele Brandstetter eine ähnliche Funktion, wenn auch hier als ein Bündel, in dem sich Vergangenheit und Zukunft verschnüren.

Als einen letzten Bezugspunkt für das Nachdenken über die Falte möchte ich eine Stelle aus Michel Serres' *Die fünf Sinne* heranziehen, mit der ich die Brücke zurück zu Falten auf dem Körper schlagen möchte. 1985 erschienen, ist Serres' Buch chronologisch noch vor Deleuze' *Die Falte* angesiedelt. Falten aber nehmen in Serres' Untersuchungen keine zentrale Stelle ein und tauchen allenfalls punktuell auf. Eine dieser punktuellen Stellen soll nun etwas genauer betrachtet werden, um zu sehen, wie Falten an den Körper rückgebunden werden vor der Folie einer Reaktivierung des Körpers für das philosophische Denken.⁹⁴ Ausgehend von einer Umwertung des Begriffs der Geografie als das, „was die Erde selbst auf sich schreibt“⁹⁵ und einer ausführlichen Beschreibung von geologischen Erosionsvorgängen, führt Serres aus, dass es bpsw. „[d]as Wasser, der Schnee, die Rückkehr des Weichen, der Ophit, der Granit, das Gleichgewicht, die Dichte, die Kraft, die Sonne, die Flora und die Fauna“ seien, die da schreiben auf „den Schnee und das Wasser, auf Fauna oder Flora, auf Marmor und Gel“, und „[w]as die Erde uns zu sehen gibt, resultiert aus den Falten, die sie sich selbst beibringt“.⁹⁶

92 Ebd. S. 186.

93 Ebd. S. 189.

94 Zur Anlage des Buches *Die fünf Sinne* siehe Kapitel 2.1 dieser Arbeit.

95 Serres: *Die fünf Sinne*, S. 371.

96 Serres: *Die fünf Sinne*, S. 371–372.

Gleich darauf schlägt Serres den Bogen von der Geografie zur Biografie:

Was wir den anderen zu erkennen geben, resultiert aus der Erosion, welche die anderen und die Dinge auf dem Gesicht und der Haut bewirken, oder aus der Schrumpfung des weitaus härteren Skeletts, dieses Gerüsts, dessen Abnutzung uns zur Ruine zu machen droht. Ob wir schreiben oder selbst beschrieben werden, unser Fall unterscheidet sich nicht von den üblichen Fällen der Geographie. Die Bestandteile der Haut nutzen sich gegenseitig ab: Biographie.⁹⁷

Die Falte figuriert bei Serres demnach als ein materiales Prägephänomen, das vorrangig auf die natürlichen Körperprozesse hinweist. Die Referenz auf die Falte ist zweifach: als eigenmächtige Einschreibung des Körpers auf sich selbst über die Zeitspanne des Lebens hinweg einerseits; vor allem aber wird der Körper dem Griff der Kultur, genauer des Oktroys der kulturellen Einschreibungen entzogen und mit der Rede von der Falte auf seine basalen Prozesse des Alterns und des Verfalls zurückgeführt. In der Parallelführung von Geografie und Biografie verortet sich das Anliegen des Philosophen Serres in der Entgegensetzung bzw. in der Beschreibung einer Absetzbewegung von Natur zu Kultur, indem die Geografie, „diese harte Wissenschaft der harten Dinge“,⁹⁸ an den und als Anfang aller Dinge (auch des Körpers) gesetzt wird. Als kulturelle Gegenbewegung fungiert „die Geschichte, die später ist als sie [die Geografie], dazu noch leicht und neu, die Geschichte folgt dem Wort. Sie beginnt mir der Schrift, durch die Sanftes sich dem Harten einprägt, eine ganz und gar neue Zeit.“⁹⁹ Geschichte erfährt bei Serres eine pejorative Wendung als Ausdruck einer Vormachtstellung der Kultur über die Natur durch das Wort. Die Macht des Wortes wirkt auf die Härte der Dinge, präformiert und deformiert diese und nimmt ihnen die Dauer. Damit ist jener Prozess kultureller Ein- und Zuschreibungen gemeint, der auf willkürlichen Setzungen fußt, deren Dauer gegenüber natürlichen, d.h. hier geografischen Einschreibungen beschränkt ist, eben solange, bis eine neue geschichtliche Setzung eine dominante Stellung einzunehmen beginnt.

Das Hautzeichen Falte

Diese ‚Lebensschrift‘ wurde auch schon in der Textstelle aus Gautiers Roman *Avatar* thematisiert, wo der Vergleich der Falten mit Buchseiten einen topischen Zusammenhang von Leben und Wissen stiftet, diesen zugleich aber negiert, indem die sich dichter als Buchseiten drängenden Falten mehr zu verbergen vorgeben als es ein Buch vermag. Falten sind hier in einen doppelten Diskurs eingebunden, der das Altern des Menschen als materialen Prozess meint, diesen aber mit der kulturellen Komponente eines Wissens- und Erfahrungsdiskurses

97 Ebd.

98 Ebd. S. 373.

99 Ebd.

koppelt, wenn nicht gar überformt. Was sich an *Avatar* zeigte, ist die variable Gebundenheit der Falte an ein Material, die wiederum vom Material selbst ausgeht und den Prozess von Falten und Entfalten erst ermöglicht. Deutlich wird dieses Prinzip in einem Comicstrip der Reihe *Touché* des Zeichners Tom, der am 22.04.2006 erschien (Abb. 6):



Abbildung 6

Anders als bei *Avatar* legt der Comicstrip seinen Fokus nicht auf die Insistenz der Potentialität des Verbergens. Das Versprechen, das Gautiers Roman abgibt, löst der Comic auf direkte Weise ein. Die Verwunderung des Enkels wegen des fremden Frauennamens auf Opas Hinterteil wird aufgelöst, indem das Offensichtliche als das Falsche ausgestellt und das hinter dem Offensichtlichen verborgen liegende durch eine Prozedur des Entfaltens sich präsentiert. Es zeigt sich in dieser ersten Lektüre bereits das Spiel, das den Falten eignet, indem sie beständig zwischen dem Innen und dem Außen verhandeln. Die Falten Opa Brunos geben lediglich, aber immerhin, einen Teil der im Inneren liegenden Botschaft an das Außen preis, einen fragmentarischen Einblick, der keine Rückschlüsse auf das Ganze erlaubt, aber so tut, als würde er das Ganze bedeuten. Erst im Prozess des Entfaltens zeigt sich als ganze ‚Wahrheit‘ hinter dem verräterischen Namen eine politische Parole.

Eine zweite Lektüre des Comics, die beim Spiel von Verbergen und Entbergen nicht stehen bleiben soll, folgt einer Bild-für-Bild-Analyse. Es ist das Handtuch, mit dem sich Opa Bruno abtrocknet, das die Falte einführt noch bevor sie wirklich genannt wird. Diese Setzung ist zugleich auch die Verdeutlichung dessen, was Falten können: sie wandern, weil das ihnen zugrunde liegende Prinzip der Faltung nicht an einen bestimmten Stoff gebunden ist und

Falten somit potentiell überall auftreten können. Der ersten Setzung, der Falte im Stoff, korrespondiert eine zweite, die ein Prozess ist und der ebenfalls an einen Stoff gekoppelt ist. Opa Bruno hält das Handtuch fest im Griff seiner Hände, um seinen Rücken zu trocknen. Er spannt das Tuch, zieht es in Falten, zugleich aber entstehen an den Enden, wo keine Spannung am Stoff anliegt, ebenfalls Falten. Mit dem Badetuch wird ein Prinzip von Spannen und Entspannen eingeführt, denn auf ähnliche Weise entstehen auch Körperfalten, als Schwächeerscheinung der Haut, die im Laufe des Lebens an Spannkraft verliert, stützende Verstrebungen im Unterhautgewebe werden schwach und bilden Löcher, die auf der Oberhaut als Falten sichtbar werden, wie auf Opa Brunos Körper auch Falten zu sehen sind.

Das zweite Bild markiert die Mitte und das Scharnier der Bildertrias, es führt die Falte unmittelbar ein und ordnet ihr einen weiteren Stoff zu, nämlich die Haut, die bereits in der Frage des Enkels, im Wort „tätowieren“ aufscheint. Die Verbindung zwischen erstem und zweitem Bild ist sprachlich organisiert. Oma Birgit gibt als Erklärung für die vermeintliche Tätowierung „Oma Anke“ an, dass es „[w]egen der Falten“ sei. Die Aufforderung schließlich, Opa Bruno solle sich bücken, bildet den Übergang zum letzten Bild. Opa Bruno bückt sich und präsentiert seinem Enkel einen faltenfreien Hintern, auf dem die Antwort auf die erste Frage zu lesen steht: „Atomkraft? Nein danke!“

Das im ersten Bild mit dem Badetuch ein- und vorgeführte Prinzip von Spannen und Entspannen greift das zweite Bild mit dem Wort „bücken“ auf und überträgt es auf einen anderen Stoff-Bereich (Haut), auf dem das Prinzip im dritten Bild schließlich nochmals vollzogen wird. Und dieses Prinzip, der Prozess von Spannen und Entspannen des Stoffes ist zentral für das Verständnis der Funktionsmechanismen von Falten, die ja selbst aus einem ähnlich gelagerten Prozess von Falten und Entfalten heraus entstehen. Diese Prinzipien existieren nicht nebeneinander, sondern stehen in einer chiastischen Relation, wenn der Entspannung des Stoffes der Vorgang der Faltung korrespondiert, und umgekehrt bewirkt die Spannung des Stoffes eine Entfaltung. Offensiv spielt der Comicstrip mit den Eigenschaften von Falten, wenn zuerst die Tätowierung zu sehen ist, das was auf der Oberfläche tatsächlich zu lesen ist und erst durch eine körperliche Bewegung die Falten ihr Geheimnis preisgeben und sich im eigenen Verschwinden ins Bewusstsein rufen. Hierin zeigt sich ein den Falten inhärenter temporaler Effekt, eine genuine Zeitlichkeit wird explizit thematisiert, denn als junger Mann hatte Opa Bruno die Falten auf seinem Hintern noch nicht.

Markant an dem Comicstrip ist jedoch die Tatsache, dass ich zu keinem Zeitpunkt die Falten oder die Tätowierung sehe, sondern dass beide sprachlich repräsentiert werden. Hierin

zeigt sich ein Problembewusstsein in Bezug auf die generelle sprachliche Repräsentierbarkeit von Körperphänomenen. Und so vollziehen sich die Faltungen des Comicstrips auf der Sprachebene, d.h. ich bin auf die Faltungen der Sprache angewiesen, die sich sowohl semantisch als auch über die Interpunktion organisieren. Semantisch operiert die Faltung recht einfach, indem eine vermeintliche Botschaft durch eine körperliche Bewegung korrigiert wird, die die wahre Botschaft freilegt. Eine für Falten typische Dynamisierung setzt ein, indem nämlich das Außen („Oma Anke“) mit dem Innen („Atomkraft? Nein danke!“) korreliert. Es findet zwar keine Ersetzung des einen durch das andere statt, denn in der Logik des Strips wird später wieder „Oma Anke“ zu lesen sein, und doch wird für einen kurzen Moment der Blick ins Innere der Falten gewährt.

Die Satzstruktur weist für die Kürze des Strips eine Häufung von Frage-Antwort-Konstruktionen auf. Alles beginnt mit einer zitierenden Setzung des Enkels, zitierend, weil er das zu Lesende wiedergibt als Frage und in Anführungszeichen, was in wörtlicher Rede nicht geschehen würde, sondern hier als Markierung der Schriftlichkeit des zu Lesenden fungiert. Daran schließt sich eine die erste Frage präzisierende zweite an, gefolgt von einem Ausrufesatz, der darüber informiert, dass die Oma nicht Anke, sondern Birgit heißt. Omas lapidare Antwort „Wegen der Falten“ gipfelt in eine anrufende Frage mit dem anschließenden Appell an Opa Bruno, er möge sich bücken. Was er auch tut. Erstaunt gibt der Enkel das zu Lesende als Zitat markiert wieder, woraufhin Oma Birgit bloß kommentiert, dass alle nicht jünger werden und damit den Bogen zurück auf den Anfang schlägt oder sich das sprachlich Entfaltete zurückfaltet.

Betrachtet man nun die Interpunktionszeichen isoliert (wobei ich die erste Frage des Enkels einklammere, da ich sie als rhematische Setzung des folgenden Gesprächs betrachte), ergibt sich diese Reihenfolge: („?“) ? ! . ? ! „?“ ... Es wird deutlich, wie stark die sprachliche Ebene eigentlich strukturiert ist, und man hier durchaus von einer Rhetorik der Interpunktion sprechen kann. Eine Rhetorik, die allmählich das in der Falte liegende offenlegt, aber eben auch erneut darin verschließt, denn in der Anmerkung „Wir werden alle nicht jünger“ vollzieht sich die Rückfaltung sprachlich im Rekurs auf den körperlichen Prozess des Alterns.

Aus diesen Beispielen lassen sich schon einige charakteristische Merkmale erkennen, die dem Hautzeichen Falte eignen. In beiden sind Falten Zeichen für ein fortgeschrittenes Alter und zeugen von einer Schwächung des Bindegewebes der Haut, aus der die Falten resultieren. Als

ein Alterszeichen können Falten, wie beim Arzt Cherbonneau, metonymisch wie metaphorisch für Wissen, Erfahrung und Weisheit funktionalisiert sein, allerdings in einer sehr unspezifischen Weise. Sowohl das Beispiel *Avatar* wie auch das von Tom referieren nämlich auf bestimmte Eigenschaften von Falten. Ganz grundlegend wird auf die körperliche Dimension hingewiesen, auf die Alterungsprozesse des Körpers, dieser faltenproduzierenden Verfallsgeschichte, die beide Beispiele vor der Folie alter Männer inszenieren und ausbuchstabieren. Möglich wird dies aber erst, weil Falten einer bestimmten Rezipierbarkeit unterliegen, die aus ihrer konstitutiven Differenz zur Haut als ihrem Trägermedium resultiert. Denn obwohl Falten ans Material gebunden sind, sind sie davon zu unterscheiden, sie geben dem Material eine (Tiefen)Dimension, die es vorher nicht hatte. Darin sehe ich ein wichtiges Merkmal des Hautzeichens Falte, denn es ist ein doppelt möglicher Effekt: zum einen Effekt von Prozessen in der Tiefenstruktur der Haut; zum anderen Effekt der Elastizität der Haut, die sich auch durch Bewegungen in Falten legen kann. Das heißt, die Haut ist ein Material (nicht das einzige), das seine eigenen Falten produziert. Der Enkel kann die vermeintliche Botschaft „Oma Anke“ also nur lesen, weil die Falten sich von der Haut abheben, genauer eigentlich, die Oberfläche der Haut so sehr verformen, dass nicht mehr nur die Haut wahrgenommen wird, sondern vor allem die Falten. Und das heißt auch deren Zeitlichkeit, denn dass der Enkel überhaupt „Oma Anke“ lesen kann und nicht „Atomkraft? Nein danke!“ hängt mit der für Hautzeichen typischen Zeitlichkeit zusammen, die in einer körperlichen Prozessualität, einem Werden begründet ist. Diesen Prozess lese ich als Rezipient des Comicstrips unweigerlich mit, wenn sich das Geheimnis schließlich entfaltet. In ihrer weiträumigen Zeitlichkeit verbinden Falten Vergangenheit und Gegenwart, was sich besonders gut am Beispiel des Comicstrips zeigt. In ihrem Verweisen auf eine individuelle Verfallsgeschichte des Körpers zeigen jene Falten allgemein die Vergänglichkeit des Körperlichen, indem die ehemals vollständig lesbare Tätowierung auf Opa Brunos Hintern im Laufe der Zeit mehr und mehr in den Falten des Alters versunken ist. Nur so ist es schließlich möglich, dass die Falten in der Gegenwart wirken können, denn sie teilen ja eine, wenn auch bloß vermeintlich richtige – und ja auch sinnvolle – Botschaft nach außen mit, die aber nur ein Zerrbild dessen liefert, was in den Falten verborgen liegt.

Falten markieren Wandelbarkeit, Zeitlichkeit und Prozessualität von Materialien, indem sie diese in vielfacher Hinsicht dynamisieren. Vor allem sind Falten strukturbildend, das heißt, in der Faltung wird ein Material zu einer räumlichen Struktur, ein vormals glattes Material (Metall, Textil und in gewisser Hinsicht eben auch Haut) erhält in der Faltung eine Tiefe, die

sich von der materialeigenen Struktur dadurch unterscheidet, dass sie dem Material von außen zukommt (bei der Haut aber eben auch von innen). Dass dem Material zwar die Potentialität der Faltung eignet, heißt jedoch nicht, dass diese für das Material konstitutiv ist, immer kommt die Faltung zum Material hinzu und verändert es dadurch, Faltung ist ein Arbeits- bzw. Verarbeitungsprozess des Materials.¹⁰⁰ In diesem Sinne haben sie keine eigene Materialität, sondern sind ein Effekt des Materials bzw. geben einem Zustand des Materials Ausdruck. Diese Bindung der Falte ans Material ist locker und fest zugleich. Eine feste Bindung entsteht, weil sie keine eigene Materialität hat und erst aus der Faltung eines Materials entsteht. Locker ist die Bindung, weil bei elastischen Materialien wie der Haut oder einem textilen Gewebe, Falten keinen festen Ort haben müssen, sie wandern und bewegen sich auf dem Stoff, sodass Falten auch mobile Hautzeichen sind. Bezogen auf die Haut sind Falten in ihrer materialen Ausdrucks- und Erscheinungsform reduzible Hautzeichen, die sich mittels äußerer Einwirkungen dauerhaft oder temporär von der Haut entfernen lassen, etwa durch die Straffung der Haut. Ihre Mobilität ist demnach mit einer kurzen Dauer gekoppelt, die Falten auch zu prekären Hautzeichen macht. Die materiale Form der Falte ist die Voraussetzung ihrer Wahrnehmbarkeit. Die ihr vom Material aufgegebene Materialität besteht in der Vermittlung von Innen und Außen. Die Materialität der Falte, so könnte man sagen, ist eine mittelbare, vermittelte, kurz: eine mediale Materialität, die ein starkes Wechselverhältnis von Material und Falte bewirkt. Das Material besitzt faltenbildende Eigenschaften, und die Falten weisen genau auf diese Eigenschaften hin und bestimmen zugleich Wahrnehmbarkeit, Wahrnehmung und Lesbarkeit des Materials.

Was deutlich wurde ist, dass sich mit der Falte über das Verhältnis von Konzepten nachdenken lässt. Das Spiel der Falte von Innen und Außen ist zugleich auch immer eines von Absenz und Präsenz, von Verbergen und Enthüllen, in dem sich das Versprechen von einer im Innen verborgenen Bedeutung erfüllen kann oder auch nicht. Aus medialer Perspektive ist es etwa möglich zu fragen, wo genau das Mediale der Falte verortet ist, ob Falten überhaupt Medien sein können oder immer nur mediale Effekte sind, die sich aus der Materialität ihres jeweiligen Trägermediums ergeben.

100 Für Deleuze ist es aber die Falte, die aus der Materie das Material werden lässt: „Die Materie, die ihre Textur offenbart, wird Material [...]“. Deleuze: *Die Falte*, S. 63. – Die Textur, oder der „Widerstand des Materials“, ist eines jener sechs Elemente, die Deleuze den „Beitrag des Barock zur Kunst im allgemeinen“ bezeichnet. Neben der Textur sind das die Falte, das Innere und das Äußere, das Oben und das Unten, das Entfalten und das Paradigma. Vgl. ebd. S. 61–67.

3.3 Wunden: Offenheit, Kontingenz, Evidenz

*Zweihundzwanzig Wunden fügte ich mir kürzlich
selbst zu – darunter keine einzige tödliche.*

Volker Harry Altwasser¹⁰¹

1948 schreibt Heinrich Böll einen Text, der Fragment bleiben sollte: *Die Verwundung* erzählt von einem jungen Soldaten der Wehrmacht, der bei einem russischen Granatangriff an der rumänischen Front schwer verwundet wird und für den es zurück in die Heimat gehen soll. Der Text bricht jedoch ab, noch bevor der Soldat überhaupt Rumänien verlassen kann. Der Großteil des Fragmentes erzählt davon, wie der Soldat mit anderen (vermeintlich) Verwundeten in diversen Lazarettzügen Richtung Deutschland fährt, immer auf der Suche nach Schnaps und Essen. Zeitlich ist das Erzählen nicht präsentisch organisiert, sondern erfolgt im Modus des Nachtrags, der Nacherzählung, was nahe legt, dass aufgrund dieser Zeitlogik die Verwundung nicht tödlich gewesen sein muss.¹⁰² Bezeichnenderweise setzt der Text aber nicht vor oder mit, sondern erst unmittelbar nach dem Granatenangriff ein. Der junge Soldat berichtet, wie er durch Rauch und Lärm irrt und die Feldjäger der eigenen Armee nur mühsam davon überzeugen kann, dass er schwer verwundet ist und dringend medizinische Hilfe benötigt. Hinter der Frontlinie angekommen, begegnet der Soldat einem General, der von ihm wissen will, was er hier tue: „Bin verwundet Herr General“, sagte ich und drehte mich rum und zeigte ihm den Flatschen.“¹⁰³ Nachdem sich der General die Wunde kurz angesehen hat, erkundigt er sich noch über den Stand der Dinge an der Front, fragt den Soldaten, wo dessen Waffe sei: „Kaputt, Herr General. Es war ’ne Handgranate, die fiel direkt neben mich. Lag auf der Seite, es Gewehr war ganz kaputt.“¹⁰⁴ Der General schenkt ihm noch ein Päckchen Zigaretten und fährt weiter.

Es sind zwei Legitimationsvorgänge, die den Fortgang der Erzählung ermöglichen, zum einen die Erlaubnis der Feldjäger, die Frontlinie verlassen zu dürfen und zum anderen die zwar militärisch strengen aber dennoch wohlwollenden Entgegnungen des Generals. „Die gleich zu Beginn des Textes inszenierte Verwundung des Ich-Erzählers wirkt wie eine Art

101 Volker Harry Altwasser: *Glückliches Sterben. Volker Harry Altwassers Roman über Bruno Franks Bericht, in dem Chamfort seinen Tod erzählt*. Berlin 2014. S. 54.

102 Die Möglichkeit, dass der Text auch vom letztlich doch toten Soldaten erzählt werden kann, besteht trotzdem, eine ähnliche Konstellation, wie in Thomas Hettches Roman *NOX*, vgl. hierzu Kapitel 4.2 dieser Arbeit. – Andererseits wäre von hier aus auch der Fragmentstatus des Textes zu hinterfragen, gerade weil, so könnte man argumentieren, der Text als Nachtrag organisiert ist, ist die Heimfahrt schon am Beginn der Erzählung vollendet, die Erzählung damit geschlossen. Es ginge dann vielleicht um etwas anderes als ein bloßes Heimkehrnarrativ.

103 Heinrich Böll: „Die Verwundung“, in: ders.: *Werke*. Kölner Ausgabe, Band 3, 1947–1948. Herausgegeben von Frank Finlay und Jochen Schubert. Köln 2003. S. 273–322, hier S. 275.

104 Ebd.

Ausweis oder Berechtigungsschein, wie ein Dokument also, das erlaubt, die Front und das unmittelbare Kampfgeschehen zu verlassen und sich ins Hinterland abzusetzen.¹⁰⁵ Und erst jetzt beginnt die eigentliche Erzählung, nämlich ein von der Wunde initiiertes, und d.h. auch legitimes Wandern zunächst zur nahen Stadt Jassy, bis die Fahrt schließlich in verschiedenen Lazarettzügen Richtung Heimat geht.

Die titelgebende Verwundung wird als ein „ziemlich großes Loch“¹⁰⁶ im Rücken des Ich-Erzählers beschrieben und bildet nicht nur den Anlass des Erzählens, sondern ist auch selbst deren Gegenstand. Das Loch, von dem hier die Rede sein wird, ist entgegen jeder Erwartung ein positives Phänomen, denn diese schwere Verwundung garantiert gerade die Heimkehr von der umkämpften rumänischen Front. Vollkommen unbeeindruckt von seiner Verletzung, die „doch schwer war“,¹⁰⁷ schlägt sich der junge Soldat zu einem Café in Jassy durch, wo er einen Unteroffizier kennenlernt, der ihm großzügig Wein spendiert. Diesem Unteroffizier erzählt er, dass ihm in der Stadt angeboten wurde, sich mutwillig verwunden zu lassen, um heimfahren zu können. Der Unteroffizier ist begeistert von dieser Vorstellung, macht sich sofort auf und kommt nach einiger Zeit mit durchschossenem Unterarm zurück. In der Gegenüberstellung zweier verschiedener Wunden spricht der Text von Merkmalen der Wunde, die im Folgenden genauer befragt werden sollen: Offenheit, Kontingenz und Evidenz.

Jede Wunde ist eine (Er)öffnung der Körperoberfläche und Offenheit somit ihr erstes und auch offensichtlichstes Merkmal. Es ist zugleich auch ein äußerst prekäres Merkmal, denn unmittelbar mit der Eröffnung setzen körpereigene Prozesse des Wundverschlusses ein, die sukzessive der Offenheit entgegenwirken. Auf körperlicher Ebene findet demnach ein allmählicher Wechsel zwischen Öffnung und Schließung statt, der nicht selten eine Narbe als Index der Verwundung hinterlässt. Die körpereigene Wundversorgung entzieht die Wunde nicht den Blicken, sondern überzieht sie schnell mit einem Wundschutz. Oft kommen jedoch wundmedizinische Notwendigkeiten zum Tragen, die das Verbinden von Wunden verlangen. Oft ist es so, dass die Offenheit der Wunde sich nur kurz den Blicken zeigt, um dann allenfalls unter einem Verband bloß sekundär indiziert zu werden.

In Bölls Fragment findet die Thematisierung der Offenheit auf zweierlei Weise statt: der Soldat kann seine Wunde selbst nicht sehen, sondern sie bloß spüren und ertasten, und da

105 Thomas W. Kniesche: „Krieg als *body sculpting*. Die Metamorphosen des männlichen Körpers in den frühen Texten Heinrich Bölls“, in: Sarah Mohi-von Känel und Christoph Steier (Hg.): *Nachkriegskörper. Prekäre Korporealitäten in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Würzburg 2013. S. 33–44, hier S. 38.

106 Böll: „Die Verwundung“, S. 273.

107 Ebd. S. 274.

ist die Wahrnehmung anderer, die die Wunde mit teils erschreckten Reaktionen betrachten. Die Wahrnehmung der Wunde durch den Soldaten ist geprägt von geradezu euphorischen Empfindungen und der Apostrophierung der Wunde als Kunstwerk, „es war 'ne prachtvolle Verwundung, wie gemalt“.¹⁰⁸ Nachdem der Erzähler hinter die Frontlinie kommt, blickt er über ein idyllisch erscheinendes Tal,¹⁰⁹ das zusammen mit der hier bereits zum zweiten Mal zu lesen gegebenen Formel „wie gemalt“ an bestimmte Landschaftsgemälde erinnert. So sagt der Erzähler nicht zufällig: „Das Tal war prachtvoll, es war das schönste Tal, das ich je gesehen hab'. Nur kahle Hänge mit Steppengras, die in der Sonne schwelten. [...] Aber es war das prachtvollste Tal, so herrlich wie meine Verwundung.“¹¹⁰ Das eigentlich vom Krieg verwüstete Tal wird in der Perspektive des Soldaten zu einer Idylle verklärt. In der Parallelführung dieses aus der Malerei bekannten (aber hier pervertierten) Topos mit einer körperlichen Verletzung, bekommt das formelhaft wiederholte „wie gemalt“ eine körper-ästhetische Dimension, die Verwundung gerät in gewissem Sinne zu einem Kunstwerk. Das als idyllisch imaginierte und doch die Landschaft zerteilende Tal korrespondiert hier unmissverständlich mit der ‚Schönheit‘ der Wundöffnung im Rücken des Soldaten. Der junge Soldat wandert nun noch einige Stunden mit der „prachtvolle[n] Verwundung“¹¹¹ in seinem Rücken umher. Im Mittelpunkt stehen dabei vor allem Empfindungen von Schwere, Sekretion¹¹² und Erleichterung, sogar von Stolz, überlebt zu haben, nun ein Held zu sein.¹¹³ Mit der Offenheit der Wunde ergeben sich für den Soldaten neue potentielle Lebenswege, so etwa glaubt er, aufgrund seiner Verwundung schon etwas geleistet zu haben, und wenn es nur ist, zufällig am Leben geblieben zu sein.

Bei der militärärztlichen Versorgung findet die Thematisierung der Offenheit schließlich ihren Höhepunkt:

In diesem Moment wurde ich ganz nüchtern, denn der Arzt schnippelte mir im Rücken herum. Ich spürte gar nichts, er hatte mich betäubt, aber es ist ein ganz seltsames Gefühl, wenn sie so an dir rumschneiden. Ich sah es jetzt ganz genau. Denn vor mir stand ein großer gläserner Wandschrank und hinter mir stand ein gläserner Besteckkasten, und ich sah alles ganz genau. Meinen glatten Rücken und das große Loch im Rücken, und der Arzt schnitt den Rand ganz glatt und holte irgendetwas aus dem Loch heraus. Ich fühlte mich wie ein Eisblock, den sie an zwei Metzger verteilen, er schnippelte flink und geschickt, und dann betupfte er mich, und ich sah, daß das Loch in meinem Rücken noch viel größer geworden war. „Mach's noch ein bißchen größer“, dachte ich, „dann dauert's sechs Monate.“ Vielleicht dachte der Arzt dasselbe. Er fing noch einmal an zu schnippeln und zu bohren.¹¹⁴

108 Ebd. S. 273, 274.

109 Und doch ist es nur Schein: „[...] vor einer halben Stunde waren Panzer darin gewesen, Artillerie, Stäbe mit ihren Wagen, das ganze hysterische Getümmel vor einem Angriff, jetzt war es ruhig...“ Ebd. S. 274.

110 Ebd.

111 Ebd.

112 Vgl. ebd. S. 273, 274, 277.

113 Vgl. ebd. S. 273, 274, 276, 279, 281.

114 Ebd. S. 283.

Die medizinische Versorgung der Wunde erfordert eine weitere Öffnung, um Haut- und Fleischfetzen zu entfernen, die eine Wundheilung verzögern würden.¹¹⁵ Allerdings entfernt der Arzt nicht alles aus der Wunde und überlässt einen guten Teil der Wundreinigung den körpereigenen Mechanismen. In den Augen des jungen Soldaten könnte die Erweiterung der Wunde aber noch umfangreicher sein, denn mit jedem Monat, den ihm die Heilung zusätzlich in der Heimat gibt, rückt das Ende des Krieges immer näher. Der ersten Wundversorgung folgt das obligatorische Verbinden, der Arzt macht „einen großen Klatschen Watte auf das Loch in meinem Rücken.“¹¹⁶ „Der Unteroffizier verband mich. Er wickelte viel Zeug um mich herum, und ich kam mir jetzt verdammt wie ein Held vor.“¹¹⁷ Damit ist die Präsentation der offenen Wunde im Text vorerst den Blicken entzogen unter einer dicken Schicht Mull und Binden. Später im Text wird der Verband aufplatzen, als der junge Soldat sich in den fahrenden Waggon eines Lazarettzuges ziehen lassen muss: „[...] ich stolperte ein bißchen, bückte mich, dabei platzte mein Verband, und ich fühlte, wie es warm und ziemlich viel an meinem Rücken runterfloß, das war ’ne ganze Masse Eiter.“¹¹⁸ Der plötzliche Verlust des Verbandes bringt die Offenheit der Wunde erneut in den Text ein und alle Kameraden „sahen sich die Brühe an. Mein Unteroffizier schnappte mich, und ich legte mich mit dem Bauch auf den Strohsack“, um schnell einen neuen „wunderbaren Verband“ zu bekommen.¹¹⁹ „Ich fühlte mich großartig, jetzt wo die ganze Suppe rausgekocht war. Dabei sah die Verwundung so schrecklich aus, daß alle mich richtig ernst ansahen.“¹²⁰ Hier wird deutlich, dass die Offenheit der Wunde auch ein Skandalon sein kann, das den Augen manchmal besser verborgen bleibt, zumal im Kontext eines soldatischen Narrativs, das eng mit Vorstellungen von Heldentum und Mut zusammenhängt.¹²¹ Der Anblick der Wunde und ihrer Sekretionen ist dann kein heldenhaftes Bild, weil das buchstäblich massive Insistieren des Körpers im Aufbrechen der Wunde den Umstehenden als Schockerlebnis erscheint.

Von der Offenheit der Wunde, möchte ich nun zu deren Kontingenz übergehen, die sich besonders prägnant an der Gegenüberstellung der zwei im Text verhandelten Wunden zeigen

115 „Die Öffnung der Wunde ist der Weg der Heilung.“ Marianne Schuller: „Wunde und Körperbild. Zur Behandlung des Wunden-Motivs bei Goethe und Kafka“, in: dies., Claudia Reiche und Gunnar Schmidt (Hg.): *BildKörper. Verwandlungen des Menschen zwischen Medium und Medizin*. Hamburg 1998. S. 19–45, hier S. 25.

116 Böll: „Die Verwundung“, S. 283.

117 Ebd. S. 284.

118 Ebd. S. 311.

119 Ebd. S. 311–312.

120 Ebd. S. 312.

121 Wie der versehrte Körper das soldatische Narrativ herausfordert, zeige ich in Kapitel 4.1.

lässt. Im Kontrast zur mutwillig herbeigeführten Verletzung des Unteroffiziers¹²² ergeben sich Fragen, die auf die Kontingenz der Wunde des jungen Soldaten zielen und ein generelles Nachdenken über die Kontingenz von (Kriegs)verwundungen erlauben, eine Kontingenz, die sich am Erscheinungsbild der jeweiligen Wunde sogar ablesen lässt.¹²³ Nachdem sich der Unteroffizier erfolgreich seinen „Heimatschuß“ erworben hat, melden sich beide gemeinsam beim Militärarzt, der ob des Lochs im Rücken des Soldaten keine Zweifel hat, diesen mit dem nächsten Lazarettzug heim zu schicken. Allerdings wirkt der durchgeschossene Unterarm des Unteroffiziers auf den Arzt und seinen Assistenten wie eine „[f]aule Sache, [...] wie gemalt“ geradezu; auch sie scheinen um den illegitimen „Heimatschuß“ zu wissen, wenn der Arzt anmerkt, dass es aussehe „wie auf Bestellung“.¹²⁴ Die schon bekannte Formel, die Wunde sei „wie gemalt“ erfährt im Zusammenhang mit der absichtlich beigebrachten Wunde eine andere Nuancierung, denn sie ist offenbar *zu schön, um wahr zu sein*. Hier wird ein anderer Diskurs in den Text hineingeholt, der sich um das Skandalon des verwundeten Körpers dreht, um die Tabuisierung des geöffneten, grotesken Körpers. Der Körper des Unteroffiziers ist offenbar nur in dem Maße verletzt worden, wie es (auch ästhetisch) zumutbar ist, d.h. wenn eine Wunde „wie gemalt“ scheint, ist an ihr nichts mehr schockierend. Eine offene Wunde indiziert also sehr wohl und für das geschulte Auge fast unmissverständlich ihren Entstehungskontext, denn Arzt und Assistent sind von dieser so „[p]rachtvollen“ Wunde keineswegs überzeugt und möchten den Unteroffizier im besten Falle zurück an die Front schicken oder aber der Militärgerichtsbarkeit übergeben, was seinen Tod bedeuten würde.

Die Divergenz der Wunden legt nahe, dass das kontingente Ereignis (oder anders gesagt: die Kontingenz der Umstände) einer Kriegsverwundung ein bestimmtes Muster aufweist, das für ein geschultes Auge lesbar ist und das sich vom Muster einer mutwillig beigebrachten Verwundung differenzieren lässt. Im Falle des Unteroffiziers ist dies sowohl der konkrete Ort der Verwundung als auch die Art der Verwundung selbst, die Zweifel wecken, denn offenbar darf eine Wunde an diesem speziellen Ort (der Unterarm) eben nicht „wie gemalt“, d.h. intendiert und nicht-kontingent wirken; vielmehr müsste sie, wie das Loch des jungen Soldaten, ein Muster haben, das unmissverständlich darauf verweist, dass die Verwundung nicht anders als kontingent entstanden sein kann. „Wie gemalt“ kann eine Wunde eben auch dann sein, wenn sie die Körperoberfläche auf eine Weise verletzt, die etwas

122 „Er zog den Ärmel hoch. Sie hatten ihm wunderbar sauber durch den Unterarm geschossen und hatten ihn sogar verbunden. Und 'nen Verwundetenzettel hatte er.“ Böll: „Die Verwundung“, S. 280.

123 Am Beispiel von Wilhelm Meister spricht Marianne Schuller von der „kontingente[n] Verletzung des Körpers“, jene Verwundung Wilhelms, die ihn dazu bringen wird, selbst den Beruf des Wundarztes zu ergreifen. Vgl. Marianne Schuller: „Wunde und Körperbild“, S. 25.

124 Böll: „Die Verwundung“, S. 284.

mittelt, eine Präzision¹²⁵ des Verwundens, die keine Einschreibung im Sinne einer (psychisch) traumatischen Erfahrung mehr sein kann.¹²⁶ Anders das Muster der echten Kriegsverwundung, die im Falle des Lochs von den fransigen Wundrändern und den darin noch befindlichen Splittern und Granatfragmenten gebildet wird, die „alle noch rauseitern“¹²⁷ müssen. Den Unteroffizier dagegen bringt das Fehlen eines Kontingenzmusters seiner eigenen Wunde denn auch in eine denkbar heikle Situation: Arzt und Assistent sehen die Verletzung an, ohne Veranlassung zu sehen, etwas daran zu behandeln:

„Was ist denn“, fragte [der Unteroffizier] verwundert, „kann ich gehen ... dort hinaus...? Wir sehen uns wohl noch Hans“, sagte er zu mir... Er wollte tatsächlich gehen.
„Halt“, sagte der Arzt, „was denken Sie Baumüller?“ er wandte sich an den Unteroffizier, der mich verbunden hatte [...]. „Faule Sache“, sagte der Unteroffizier, der mich verbunden hatte, „wie gemalt.“
„Gehst du mit, Hubert?“ fragte ich den Unteroffizier mit dem wie gemalten Schuß.
„Sie kennen sich?“ fragte der Arzt.
„Mein Gruppenführer“, sagte ich ruhig, „er lag neben mir und...“
„Ach so“, sagte der Arzt und auch der Unteroffizier, der mich verbunden hatte sagte: „Ach so“, und sie glaubten mir, weil ich so ein prachtvolles Loch im Rücken hatte, ein Heldenloch...
Wir gingen hinaus...¹²⁸

Was passiert hier genau? Zunächst einmal ist es jene Stelle, in der der junge Soldat vom Unteroffizier erstmals (und sehr wahrscheinlich falsch) mit dem Namen Hans gerufen wird; Hans nun erkennt die Gefahr und legitimiert die offensichtlich selbst beigebrachte Verletzung, indem er über die Benennung des Unteroffiziers als Hubert zuerst eine engere Bekanntschaft fingiert und diese dann mit der nachgeschobenen Erklärung, Hubert sei sein Gruppenführer zusätzlich beglaubigt. Im doppelt erkennenden „Ach so“ von Arzt und Assistent löst sich der gefährliche Moment schließlich in eine Beglaubigungsszene auf.¹²⁹

125 Präzision als Ableitung vom lateinischen Partizipverb *praecidere* bedeutet abschneiden, sperren, zerschneiden und weist schon darauf hin, dass eine mit Präzision durchgeführte Verletzung eben keine offenen, kontingenten Ränder hat, sondern sich anderen Deutungen gegenüber abschließt, von anderen Bedeutungen abgeschnitten bleibt.

126 Ähnliches ist auch sechzig Jahre später noch zu lesen in Charlotte Roches Roman *Feuchtgebiete*: „Irgendwie muss ich mir eine weitere Verletzung zufügen oder die alte wieder aufreißen. Aber wie, damit es nicht aussieht wie Absicht? Damit die Eltern nichts vermuten? Und die Ärzte.“ (Charlotte Roche: *Feuchtgebiete*. Köln 2008, S. 154) – Auch hier also der Vorsatz, sich eine Wunde absichtlich beizubringen. Aber anders als bei Böll, treffen bei Roche beide Wundarten in einer zusammen. Die Wunde der Protagonistin Helen Memel ist tatsächlich ein Loch, nämlich der Anus, den sich die Protagonistin bei der Intimirasur so schwer verletzt, dass sie operiert werden muss. Das wäre eine von Kontingenz bestimmte Wunde. Diese Analwunde schließlich reißt sich Helen absichtlich erneut schmerzhaft auf.

127 Böll: „Die Verwundung“, S. 283.

128 Ebd.

129 Hans und Hubert sind sprechende Namen. Hans, als Kurzform von Johannes, heißt „Gott ist gnädig“ und deutet auf das Überleben des jungen Soldaten hin. Der Name Hans ist ebenso als Allusion auf das Märchen „Hans im Glück“ zu verstehen. Hubert, als Nebenform von Hugbert, leitet sich vom althochdeutschen „hugu“ = Geist, Mut und „beraht“ = glänzend ab; Hubert bedeutet demnach soviel wie „glänzender Verstand“, womit Unteroffizier Hubert seinem Namen alle Ehre macht, denn er ist tatsächlich sehr einfallreich, kommt aus jeder noch so heiklen Situation heraus und kann immer wieder Alkohol, Essen und

In der parallelen Lektüre zweier als „wie gemalt“ beschriebenen Wunden, stellt sich zudem die Frage, auf welche Art von Kunstdiskurs hier referiert wird, denn zwei so verschiedene Wunden scheinen zumindest eine Eigenschaft zu teilen. Wie sich aber schon in den sehr differierenden diskursiven Verbindungen zeigt, prallen hier offenbar zwei entgegengesetzte Auffassungen von Kunst aufeinander. Für den Soldaten ist seine Wunde deshalb wie gemalt, weil er offenbar eine Vorstellung von Kunst hat, die ein natürlicher, unmittelbarer Ausdruck ist, eine Kunst, die nicht der vermittelnden Hand des Menschen zu bedürfen scheint. Hingegen ist die Wunde des Unteroffiziers deshalb „wie gemalt“, weil sie von handwerklichem Geschick zeugt, sie ist das Werk erlernter Techniken des Verwundens. Diesen Unterschied belegt denn auch die jeweilige Behandlung der Wunden; muss das Loch im Rücken noch weiter geöffnet werden, so ist die Wunde des Unteroffiziers so meisterlich gemacht, dass medizinisches Handwerk nicht mehr nötig ist.

Was hier aber auch verhandelt wird ist die Frage der Evidenz von Wunden. Evidenz leitet sich von lateinisch ‚e-videri‘ her, dessen präpositionale Erweiterung die Bedeutung vom reinen Sehen (‚videre‘) verschiebt hin zu „herausscheinen, hervorscheinen“ und [dasjenige bezeichnet], was ein-leuchtet, weil es gleichsam aus sich herausstrahlt.“¹³⁰ In ihrer Anwendung können drei Funktionen unterschieden werden:

Erstens dient E[videnz] deskriptiv zur Bezeichnung derjenigen Eigenschaft von Aussagen, die den Inhalt dieser Aussagen als unmittelbar einleuchtend und deshalb unzweifelhaft wahr erscheinen lässt. Zweitens fungiert E[videnz] präskriptiv, wenn jene Eigenschaft als Ziel und Aufgabe formuliert wird, die derjenige, der überzeugen will, jedenfalls für diejenigen seiner Aussagen zu verwirklichen habe, auf die er seine Argumentation letztlich stützt. Drittens bezeichnet E[videnz] deskriptiv und präskriptiv diejenigen Mittel und Verfahrensweisen, die geeignet sind, diese Aufgaben zu erfüllen.¹³¹

Oft sind es spezifische Fragehorizonte, die bestimmen, welche dieser Evidenz-Funktionen zum Tragen kommt. Evidenz kann einem Objekt oder Sachverhalt also durchaus variabel abgelesen werden. In der Textstelle aus Heinrich Bölls Erzählung sind besonders die erste und die dritte Funktion relevant, wobei die dritte auch als „rhetorische[] E[videnz]“¹³² bezeichnet wird. Der Evidenz-Begriff ist nicht so eindeutig, wie es zunächst den Anschein haben mag,¹³³

andere Dinge besorgen. Vgl. Friedhelm Debus: *Reclams Namenbuch. Vornamen und ihre Bedeutung*. Stuttgart 2014. S. 59.

130 Ansgar Kemmann: „Evidentia, Evidenz“, in: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Band 3, Tübingen 1996. Sp. 33–47, hier Sp. 33.

131 Ebd.

132 Ebd. Sp. 39.

133 Dass es „eine Vielzahl von Spielarten und Formen der Evidenz“ gibt, betonen die Herausgeber:innen des Bandes *Die Listen der Evidenz*. Vgl. Michael Cuntz, Barbara Nitsche, Isabell Otto und Marc Spaniol: „Die

Wunden haben demnach nicht *per se* Evidenz, sondern diese muss ihnen entweder ablesbar sein oder rhetorisch mitgegeben werden. In rhetorischer Perspektive lässt sich Evidenz als Effekt beschreiben, der von bestimmten „Techniken des Vor-Augen-Stellens“¹³⁴ induzierbar ist.

Wunden verweisen, ähnlich wie Narben, auf das bloße Faktum eines stattgehabten Ereignisses, das sie hervorgerufen hat: in der Hinsicht sind sie evident. Aber diese Evidenz muss eben nichts über den genauen Hergang preisgeben. An der oben zitierten Textstelle lässt sich eine interessante Beobachtung im Aufeinandertreffen der zwei Wunden machen: beide weisen eine Evidenz auf, die ihnen von den Militärärzten abgelesen wird, und die beide auf einen Ereigniskontext beziehbar macht. Hier ist die erste der genannten drei Evidenz-Funktionen adressiert, denn da wäre die Evidenz der einen Wunde, die in ihrem Erscheinungsbild darüber informiert, dass sie mit hoher Wahrscheinlichkeit durch ein überaus kontingentes Ereignis hervorgerufen wurde (Granateinschlag); und die Evidenz der anderen Wunde, die in ihrer spezifischen Form auf ein nicht-kontingentes, also intendiertes Ereignis hinweist. Beide Wunden haben je eigene Evidenzmuster, die Ereignisse als evident kontingent oder nicht-kontingent lesbar machen. Hier kommt schließlich die dritte Evidenz-Funktion ins Spiel, der Text führt nämlich die Dominanz der Kontingenz-Evidenz über die Intentions-Evidenz der ‚falschen‘ Wunde vor. Von der echten zur falschen Wunde findet eine Evidenzübertragung statt, indem das Loch im Rücken des jungen Soldaten ihm und seinem Sprechen eine Glaubwürdigkeit verleiht, die die offensichtliche Falschheit des durchschossenen Arms überspielt, sie in ihren eigenen Evidenzraum hineinzieht und auf diese Weise als ehrlich erworben legitimiert. Genau darin zeigt sich eine Verwandtschaft der Evidenz mit der ihr auf den ersten Blick unvereinbaren List:

Nicht nur gefährlich, sondern nachgerade notwendig ist ihre Verwandtschaft mit der List. Und dies, obwohl die List in vielerlei Hinsicht das Gegenteil der Evidenz zu sein scheint: Sie wirkt im Verborgenen und auf Umwegen, reagiert spontan und situativ auf das Bestehende, Beständige und Allgemeingültige, also genau auf das, wozu sich Dinge, Sachverhalte etc. zählen lassen müssen, um als evident zu erscheinen. Dennoch kann Evidenz sich nur behaupten, wenn sie sich mit der List verbündet. Sie bedarf immer deren Mitwirkung und Vermittlung.¹³⁵

Dass es keine Nachfrage seitens des Arztes gibt, wie eine derart saubere Schussverletzung neben einer verheerenden Granatverletzung entstehen kann, verbürgt die (Überzeugungs)kraft

Listen der Evidenz. Einleitende Überlegungen“, in: diess. (Hg.): *Die Listen der Evidenz*. Köln 2006. S. 9–33, hier S. 9.

134 Kemmann: „Evidentia, Evidenz“, Sp. 40.

135 Cuntz/Nitsche/Otto/Spaniol: „Die Listen der Evidenz. Einleitende Überlegungen“, S. 9.

der Kontingenz-Evidenz. Das Loch wird so zum doppelten „Ausweis“,¹³⁶ zu einem zweifachen Index, der den ersten Anschein der falschen Wunde einer Relektüre unterstellt und das (An)Sehen der falschen Wunde beeinflusst. Wenn das Sehen der Wunde im Mittelpunkt der Textstelle steht und das (An)Sehen des wunden Lochs die Intentions-Evidenz der anderen Wunde überdeckt, dann nimmt der Text die Evidenz wörtlich und aktualisiert deren etymologische Herkunft vom lateinischen Wort für ‚sehen‘ (‚videre‘).¹³⁷ An dieser Stelle interveniert aber die dritte Funktion, die eben v.a. eine rhetorische ist und auf „Mittel und Verfahrensweisen“ fokussiert, die Evidenz herstellen sollen:

Ob aber ein Gesprächspartner oder Publikum zur Einsicht gelangt, entzieht sich planmäßiger Herstellung: E[videnz] zeigt sich lediglich, stellt sich ein oder bleibt aus. [...] Die Verfahren der rhetorischen E[videnz] können darum nur indirekt wirken, und die erzeugte E[videnz] ist überdies fiktiv: ein Augenschein, eine Augenscheinlichkeit wird fingiert, wo Augenschein real gerade fehlt. Was sich rhetorisch ‚Einsicht‘ nennt, hat also lediglich Als-Ob-Struktur.¹³⁸

Dies trifft recht gut die Situation der zitierten Textstelle, denn die Visitation der ‚falschen‘ Wunde durch den Militärarzt stellt ja gerade das Fehlen von (einer bestimmten bzw. erwarteten) Evidenz heraus. „Erst ein Mangel an E[videnz] ruft die Rhetorik auf den Plan“¹³⁹ und das tut der junge Soldat, indem er seine eigene Wunde rhetorisch (an)wendet und die falsche Wunde in eine ‚Als-Ob-Struktur‘ einbindet: Was da dem Arzt und seinem Assistenten ‚ein-leuchtet‘, ist die ihnen am Beispiel des Lochs im Rücken rhetorisch ‚vor-Augen-gestellte‘¹⁴⁰ Frontsituation. Die ‚Einsicht‘ stellt sich erst ein, als der Soldat Hans die bloße Nähe Huberts zur Zeit des Granatangriffs sprachlich hergestellt hat und nicht mal mehr eine Erläuterung hinzufügen muss, denn das verstehende „Ach so“ von Arzt und Assistenz stellt sich augenblicklich ein und erübrigt weitere sprachliche Ausführlichkeiten. Über das körperliche Erscheinungsbild des Soldaten Hans und seine nun doppelt evident gewordene (körperliche wie rhetorische) Verwundung, wird auch und vor allem der zuvor augenscheinlich unbedeutende, eben nur „wie gemalt“ wirkende Durchschuss von Unteroffizier Hubert rhetorisch beglaubigt.

Es zeigt sich am Erzählfragment von Heinrich Böll beispielhaft, dass die Evidenz einer Wunde hochgradig ambivalent zu denken und keineswegs als gegeben anzusehen ist. Und doch scheint die Wunde gerade dann, wenn es um Evidenz geht, prädestiniert, Probleme des

¹³⁶ Kniesche: „Krieg als *body sculpting*“, S. 38.

¹³⁷ Vgl. „Evidenz“, <<https://www.dwds.de/wb/etymwb/Evidenz>>, abgerufen am 26.02.2021.

¹³⁸ Kemmann: „Evidentia, Evidenz“, Sp. 39.

¹³⁹ Ebd.

¹⁴⁰ Vgl. ebd. Sp. 40: „Dabei benennt E[videnz] meist eine ganze Reihe von Techniken des Vor-Augen-Stellens und wird besonders dort verwendet, wo eine Darstellung auf ihre Erlebnisqualität hin ausgezeichnet werden soll.“

Körpers zu adressieren, etwa grundsätzliche Fragen in Bezug auf die Semiotik des Körpers oder die Fragwürdigkeit bzw. Unsicherheit körperlicher Zeichen überhaupt. Die Evidenz der einen Wunde kann die Evidenz der anderen kontextabhängig überdecken und stellt so Evidenz als ein eng mit der Wahrheit einer Aussage verknüpftes Konzept in Frage;¹⁴¹ Evidenz gerät dann, das hat das kurze *close reading* gezeigt, zu einem ebenso ambivalenten wie produktiven Merkmal der Zeichen des Körpers.¹⁴² Im Prozess dieser Evidenzübertragung von einer Wunde auf die andere zeigt sich zudem eine Problemkonstellation, die für Körperzeichen im Allgemeinen und Hautzeichen im Besonderen hervorzuheben ist, nämlich die grundsätzliche Fragwürdigkeit von Evidenz, die über die bloße Indexierung einer Verletzung hinausgeht. Wofür die Wunde schließlich eine Evidenz haben soll, ist immer in Abhängigkeit des jeweiligen Kontextes, in dem sie auftritt, zu bestimmen – und kann doch immer auch verfehlt sein.

Neben der Darstellung wichtiger, teils konstitutiver Merkmale des Hautzeichens Wunde tritt in Heinrich Bölls Text ein zweiter, eng mit der Wunde gekoppelter Diskurs: die Ökonomie. Es ist nämlich der ökonomische Wert einer Wunde, der an mehreren Stellen in den Vordergrund tritt, nicht nur in der explizit verhandelten Problematik des käuflichen ‚Heimatschusses‘, sondern gleich zu Beginn des Fragmentes wird deutlich, dass die schwere Verwundung für den Soldaten Hans einen großen Wert besitzt, denn nun kann er die Frontlinie verlassen. Bestimmte Erscheinungsformen des Körpers, oder genauer: spezifische korporeale

141 Für die Philosophie fungiert Evidenz „als Inbegriff gesicherter Erkenntnis überhaupt. Gegenstand der E[videnz] sind regelmäßig Urteile. Urteile können wahr oder falsch sein. Als gesichert, als ‚Einsicht‘ darf ein Urteil daher erst dann gelten, wenn es nicht mehr sinnvoll bezweifelt werden kann. Zweck dieser Auszeichnung ist die Sicherstellung von Wahrheit für das der Irrtumsmöglichkeit unterworfenen Erkenntnisobjekt.“ Und doch ist auch für die philosophische Evidenz von hohem Belang, dass „die Einsichtigkeit [...] des Urteils [oft] stillschweigend vorausgesetzt wird. [...] Das Problem der E[videnz] stellt sich, so gesehen, für jedes Urteil.“ Ebd. Sp. 34.

142 Für die Stigmata als besondere, weil als körperlicher Ausdruck eigentlich geistiger Wunden gedachte Körperzeichen, hat Bettine Menke sich ausführlich mit Fragen der Evidenz und deren Strategien beschäftigt und hervorgehoben, dass Stigmata vor allem rhetorisch zu lesen sind: „Der Fall des Begriffs *Evidenz* liegt insofern etwas anders, als er hier als ein (nicht objektsprachlicher, sondern) metasprachlicher eingesetzt wird, um die paradoxe Gegebenheit dessen zu formulieren, was als Phänomen des ‚Stigmas‘ selbst-evident zu sein scheint. Meine These ist, dass die *rhetorische* Auffassung der Evidenz der Stigmata, göttlicher Manifestation in Körperzeichen, den Vorteil ausgehaltener *Paradoxie* hat. Dies ist ein Vorteil mit theologischer Relevanz. Denn die paradoxe Figuralität für eine unmittelbare Gegenwärtigkeit hält eben jene Balance und damit die Spannung aus, die in der theologischen Lehre der Stigmata gesucht wird und gehalten werden muss. Diese Paradoxie kollabiert, wenn und insofern die Figürlichkeit der Körperzeichen auf deren Korporealität realistisch verkürzt wird.“ Bettine Menke: „Evidenz (der Stigmata)“, in: Holt Meyer und Dirk Uffelmann (Hg.): *Religion und Rhetorik*. Stuttgart 2007. S. 134–151, hier S. 134 (H.i.O.). – „Die Evidenz des mit der Wundenschrift der Stigmata gezeichneten Körpers setzt – als dessen Effekt – komplexe Zeichen- und Deutungsoperationen voraus, ist jeweilige Aushandlung der Bezeichnungsmodi (indexikalisch und ikonisch) der Zeichen als auch von deren Figürlichkeit (sowohl metonymisch als auch metaphorisch).“ Ebd. S. 136.

Insistenzformeln besitzen innerhalb eng begrenzter Bereiche einen (Tausch)wert, der sowohl das Individuum im Vergleich zu anderen aufwertet als auch die Gewährung von Vergünstigungen sichert. Im Krieg ist die Wunde symbolisches Kapital und ambivalente Ware, die etwa als gut ausgeführter, d.h. glaubhaft im Kampf erworbener ‚Heimatschuss‘ an jeder Straßenecke erhältlich ist, die als symbolisches Kapital aber auch selbst Tausch- und Übertragungsprozesse in Gang setzt. Im oben zitierten Beispiel ist es also nicht nur die Übertragung der Evidenz, auch beginnt der ökonomische Wert der Ware ‚Wunde‘ hier bereits produktiv zu werden, indem der Unteroffizier Hubert dem einfachen Soldaten Hans nun etwas schuldig ist, nämlich sein Leben. Die Szene ist auch deshalb für den Text eine Scharnierstelle, weil sie an die erste Begegnung von Hans und Hubert in dem Café erinnert, als nämlich Hubert Hans’ Wunde kaufen wollte:

„Das Ding da, den roten Klatsch auf deinem Kreuz, verkauf ihn mir.“
 Er schlug einen ganzen Packen Geldscheine auf den Tisch, dann nahm er die Karaffe und setzte sie an den Mund, dann setzte ich sie an den Mund, dann er, dann ich.
 [...]
 „Verkauf’s mir, du Feigling“, rief der Unteroffizier, „ich geb’ dir tausend, zweitausend, dreitausend Lei ... du kannst dir die schönsten Huren kaufen, Tabak, Wein ... und du...“
 „Du kannst doch hier auch Verwundungen kaufen, am Bahnhof haben sie mir angeboten...“¹⁴³

Dass es ein unmögliches Unterfangen ist, jemandem eine Wunde abzukaufen, betrifft eher die Oberflächenebene jenes Ökonomie-Diskurses, den ich hier nur kurz anreißen möchte. Liest man diese Stelle mit der Stelle zur Evidenzübertragung zusammen, ergeben sich äußerst spannende Relationen. Die Nicht-Verkäuflichkeit körperlicher Wunden wird in der Evidenz-Szene auf die rhetorische Ebene verlagert und im Modus der *evidentia*, d.h. der rhetorischen Beglaubigung bzw. des Zeugnisses, doch noch übertragbar. Dass dies eine rhetorische und somit fiktionale Übertragung ist, stellt den eigentlich spannenden Punkt des Zusammentreffens der zwei Wunden dar. Eine Wunde besitzt also keinen unmittelbar greifbaren ökonomischen Wert, sie ist kein Tauschobjekt, sondern was als ökonomischer Wert der Wunde eignet, ist ihre Evidenz als symbolisches Kapital.

Der beschriebene ökonomische Wert von Wunden, der das Individuum in der Wahrnehmung anderer aufwerten kann, wird von einem zweiten, für den jungen Soldaten zutiefst subjektiven Wert flankiert. Durch die Wunde erfährt Hans eine Aufwertung, er wird als Überlebender ausgezeichnet. In den engen Grenzen des soldatischen Narrativs sieht sich Hans als Held, dessen Wunde auch Abzeichen ist, ein „Heldenloch“, das Sinn erzeugt. Am Ende des Fragments freut sich der Soldat geradezu über seine heftig eiternde Wunde:

¹⁴³ Böll: „Die Verwundung“, S. 278–279.

Das gelinde Fieber verursachte mir Wohlgefühl ... es brachte auch die Suppe wieder zum Kochen auf meinem Rücken. Und ich war jetzt wieder ein Held, vier Jahre älter als damals, dreimal verwundet und ein richtiger vollamtlicher Held, auch mir würde der Spieß beim Ersatz nicht mehr viel wollen können, denn wenn ich da wieder ankam, hatte ich es Silberne und auch das EK hatte ich, was wollten sie denn da noch.¹⁴⁴

Die Wunde gerät für den Soldaten Hans zu einem Sinngenerator im (Schlacht)Feld der Sinnlosigkeit namens Krieg. Was dem Körper fehlt bzw. verloren geht, wird von Renommee und Ansehen ersetzt. Ein Held geworden zu sein ist es alle Mal wert, eine schwere Verwundung davonzutragen, wobei Hans sich immer nur als Held imaginiert; an keiner Stelle sprechen andere als er selbst vom Heldentum. Auch wenn die Ärzte ihm die Heimreise erlauben, so doch nicht aus Gründen der heldenhaften Bewährung im Kampfeinsatz, aus medizinischer Sicht ist er der Invalidität näher als dem Heldentum.¹⁴⁵ Und doch, wenn die Wunde einmal geheilt ist, so die Imagination des ‚Helden des Erzählfragments‘ weiter denkend, und sich als Narbe auf dem Körper erhalten haben wird, kann die Wunde sich im verliehenen Abzeichen (dem „Silbernen“ und dem „EK“) symbolisch verdoppeln und so das Heldentum des einfachen Soldaten Hans für alle lesbar machen. Das militärische Ehrenzeichen ist die Substitution verlorener körperlicher Unversehrtheit. Als Substitution legt sich das Heldenabzeichen auf die Wunde, indem es die Aufmerksamkeit gerade auf eine Abwesenheit, auf ein Loch richtet, das das Abzeichen nur unzureichend semantisch ausfüllen kann.

Die Lektüre des Fragments von Heinrich Böll verfolgte zwei verschiedene Schwerpunkte: die Darstellung wichtiger Merkmale der Wunde (Offenheit, Kontingenz und Evidenz), und eine Diskussion ihrer ökonomischen Wertigkeiten. Als kontingentes Ereignis ist die Wunde, abgesehen von ihrer Schwere, für den Körper des Menschen ein Trauma,¹⁴⁶ das eine Vielzahl von (Heilungs)Prozessen in Gang setzt. Die Kontingenz, das heißt die Unplanmäßigkeit und Zufälligkeit einer Wunde, garantiert zudem eine spezifische Evidenz, die sich zur Evidenz der Wunde als Index einer lediglich verletzenden Geste (egal ob zufällig oder gewollt) an die Seite stellt und das eigentlich interessante Merkmal der Wunde ist, von dem aus sich Erzählfäden, Figurenkonstellationen oder auch Körper(diskurs)fragen entwickeln können.

144 Ebd. S. 321.

145 Am Beispiel des Romans *Durst* von Andrej Gelassimow wird sich später zeigen, dass die Invalidität nicht Teil des soldatischen Narrativs sein kann, weil es den Helden zur brüchigen, schwachen Figur macht und deshalb gerade nicht mehr bewundernswert. Vgl. Kapitel 4.1 dieser Arbeit.

146 So das griechische Wort für Wunde.

Von hier aus möchte ich, gleichsam den Kreis schließend, auf den versehrten Körper zu sprechen kommen. Mit Blick auf die Fragment gebliebene Erzählung Bölls und unter Beziehung der einschlägigen Arbeit von Irmela Marei Krüger-Fürhoff, lässt sich „der versehrte Körper“¹⁴⁷ als grundsätzlich ambivalentes Phänomen lesen, das keine festen Sinnzusammenhänge produziert, sondern diese geradezu ins Wanken bringt. Was Krüger-Fürhoff v.a. im Kontext des Klassizismus zeigt, ist ein genuin ästhetisches Potenzial des verwundeten Körpers, das sich dem, was sich als Ästhetik des Schönen und Reinen mit Winckelmann und Hegel um 1800 herausbildet als Gegenbild konstitutiv einschreibt. So schließen die Ästhetiker den versehrten und verwundeten, den verstümmelten und Fragment gewordenen Körper nur in ihre Überlegungen ein, um über das Schöne sprechen zu können. Dieser vermeintliche Einschluss ist aber v.a. der Ausschluss des versehrten Körper aus dem Ästhetik-Diskurs. Wie sich daran aber zeigt, ist das Schöne immer schon an sein tabuisiertes Gegenbild verwiesen. Krüger-Fürhoff erkennt zwei Linien, die sich dem versehrten Körper auf je eigenen Wegen nähern. Winckelmanns Betrachtungen über die Kunst des Altertums etwa operieren mit einem Vervollständigungsphantasma, das dem Rezipienten die Aufgabe zuweist, den fragmentierten Torso (bzw. jede andere antike Statue) „imaginär [zu] vervollständig[en]“¹⁴⁸ sodass auf diese Weise das ästhetisch Schöne *in der* und *als eine* Vorstellung entsteht, geschult freilich am antiken Vorbild. Die zweite Linie nimmt ihren Ausgang bei Karl Philipp Moritz und seiner kritischen Auseinandersetzung mit Winckelmann in seiner Schrift „Die Signatur des Schönen“, in der „Gewalt und Körperverletzungen als Grundlage des Schönen“¹⁴⁹ erkannt werden. Als Referenzpunkt zur Schaffung von Kunstwerken entwirft Moritz demnach einen Körper, der von Grund auf als verletzter und verletzlicher gedacht wird, ganz entgegen dem damals noch gängigen Tabu eines offenen Körpers. Als Referenzpunkt dient Moritz der Mythos um Philomele, die ihr körperliches Leid (die Vergewaltigung durch ihren Schwager Tereus, der ihr die Zunge herausschneidet und sie so ihrer Artikulationsfähigkeit beraubt¹⁵⁰) in einen Stoff webt und ihrer Schwester Prokne, der Gattin Tereus', sendet. Prokne nun liest die in den Stoff gewebten Zeichen und befreit

147 Irmela Marei Krüger-Fürhoff: *Der versehrte Körper. Revisionen des klassizistischen Schönheitsideals*. Göttingen 2001.

148 Ebd. S. 132.

149 Ebd. S. 131.

150 „[...] wie sie sich sträubte und immer ruft nach dem Vater/Und zu reden sich müht, erfaßt [Tereus] ihre Zunge mit einer/Zange und haut sie ab mit dem Schwerte, da zuckt noch die Wurzel,/Aber die Zunge liegt zitternd und lallend im finsternen Staube./Und wie bebend noch hüpfet der Schwanz der verstümmelten Natter,/Zappelt sie noch, als suchte sie sterbend der Eignerin Spuren./Auch nach der schändlichen Tat – kaum ist es zu glauben – erzählt man,/Daß er noch oft seine Lust gebüßt am mißhandelten Leibe.“ Ovid: *Metamorphosen*. Sechstes Buch. Aus dem Lateinischen von Thassilo von Scheffer. Zürich 1998 [1942]. Verse 555–562 (S. 166).

daraufhin ihre Schwester, um sich gemeinsam mit ihr an Tereus zu rächen, indem sie ihm Itys, seinen jungen Sohn, zu essen geben. Für Moritz ist der gewebte Stoff das Beispiel für ein gelungenes Kunstwerk schlechthin: „Die Beschreibung war hier mit dem Beschriebenen eins geworden – die abgelöbte Zunge sprach durch das redende Gewebe.“¹⁵¹ Krüger-Fürhoff nun erläutert in ihrer detailreichen und konzisen Lektüre, dass für Moritz jedes Kunstwerk doppelt charakterisiert ist. Zum einen argumentiert Moritz am Leitfaden des Philomele-Mythos für eine Verwurzelung des Kunstwerks im verwundeten Körper, zum anderen postuliert er damit die ‚Autonomie des wahren Kunstwerks‘, indem „Kunst [...] aus sich selbst heraus verständlich ist, seinen eigenen Gesetzen folgt und deshalb eine Übersetzung in ein anderes Medium nicht nur entbehren kann, sondern sogar unmöglich macht.“¹⁵²

Liest man Krüger-Fürhoffs Beitrag zu der in klassizistischen Kunsttheorien lesbaren ‚Poetik der Wunde‘¹⁵³ mit neueren Diskursen des verwundeten Körpers zusammen, zeigt sich, dass die am Beispiel des Böll-Fragments gezeigte Ambivalenz der Wunde als verlässlich bestimmbares Körperzeichen schon im ausgehenden 18. Jahrhundert in der Hinsicht formuliert wurde, dass sich der versehrte Körper als jene (oft noch bis heute) diskursiv verdeckte Kehrseite des Schönen zeigt.

151 Karl Philipp Moritz: „Die Signatur des Schönen. In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?“, in: ders.: *Beiträge zur Ästhetik*, hg. und kommentiert von Hans Joachim Schrimpf und Hans Adler. Mainz 1989. S. 79–96, hier S. 79. – „Moritz entwickelt an dieser Stelle die spätaufklärerische Konzeption des natürlichen Zeichens weiter [...]“. Krüger-Fürhoff: *Der versehrte Körper*, S. 135.

152 Ebd. S. 136. – Detailliert dazu vgl. ebd. S. 141–147, wo sie im „Signatur“-Aufsatz zwei Sprachmodelle identifiziert, die das Verhältnis „von autonomer und nicht-autonomer Kunst“ (Dichtung vs. Beschreibung) (ebd. S. 146) genauer zu fassen versuchen.

153 Ebd. S. 15. – Krüger-Fürhoff entwirft konsequenterweise keine eigene ‚Wundpoetik‘ und bestimmt auch nicht die Wunde in ihren Merkmalen, wie ich es am Text von Böll versucht habe, doch liefern ihre durchgehend präzisen Lektüren zahlreiche Ansatzpunkte, um die Problematik der Wunde und des verwundeten Körpers auch für Texte des 20. und 21. Jahrhunderts zu durchdenken und an aktuelle Diskurse anzuschließen.

4. Aus der Sprache fallen. Vom Insistieren des Körpers

*Und für ihren Geruch gab es kein Äquivalent in
der Phantasie.*

Antje Rávic Strubel¹

*I'm not the prettiest you've ever seen,
but I have my moments, I have my moments.
Not the flawless one I've never been,
but I have my moments, I have my moments.
I can get a little drunk, I get into all the don't's
but on good days I am charming as fuck.*

Tove Lo²

1895 erscheint Richard Dehmels kurze Erzählung „Das Gesicht. Eine halbe Stunde Seelenleben“, in der von einem Maler erzählt wird, der darüber verzweifelt, dass das ehemals für ihn wunderschöne Gesicht seiner Geliebten durch ein Feuer verunstaltet ist.

Da: das war doch nicht seine Stimme? Zagend, suchend kam es durch den großen Raum: „riefest du?“ weich und schwer, wie der Teppich, den er schwanken hörte.

Er sah nicht auf. Er fühlte, wie sie fragend stand. Nur nicht jetzt ihr Gesicht! Er wollte sprechen. Da kam sie.

Er wollte den Kopf schütteln; aber ihre Hand auf seiner Schulter, ihr Warten! Es war nicht möglich, es zwang ihn hoch. Er mußte sie ansehen, ansehen: das graue Morgenkleid hinauf: ihren Hals! — und — — Rot! und ein brausendes Schwarz! Seele! der Blick! ihr Gesicht! Das war Übergewalt —: da stand sie, hoch, starr, erbebend: „Ich werde gehen“ — und wollte sich wenden.

Und Er — sah sie an — an — und seine Augen wurden immer weiter, daß sie nicht loskonnte — immer sehender — und seine Finger tasteten und griffen. Es zu fassen, zu halten: das Unerkannte, Letzte, Eine: das heilige Wunder: Das, was ihn zu ihr in die Kniee riß, warum er sie umklammerte — weinend — „Offenbarung“ stammelnd —: ihre große Sittlichkeit! die Schönheit ihrer Erschütterung.³

Bevor es aber zu dieser Begegnung kommt, führt der Text in die Gedanken des Malers hinein, ich erfahre von der Bedeutung, die das Gesicht der Frau für den Maler hatte. Selbst nach unzähligen Versuchen, es zu malen, barg es für ihn stets ein „letzte[s] Rätsel“. ⁴ Alle Bilder, mit Ausnahme des letzten, wurden in einem Feuer zerstört, und dieses letzte Gemälde hatte die Frau aus den Flammen gerettet. Die Umstände des Feuers bleiben ungeklärt, aber klar ist, dass der Maler (sich) nicht helfen konnte, weil er einen gebrochenen Fuß hatte und die Frau ihn „die zwölf dunklen Treppenstufen“ hinunter tragen musste und „dann zurückgestürzt war

1 Antje Rávic Strubel: *Offene Blende*. München 2003. S. 197.

2 Tove Lo: „Moments“, auf: dies.: *Queen of the Clouds*. Island Records 2014.

3 Richard Dehmel: „Das Gesicht. Eine halbe Stunde Seelenleben“, in: ders.: *Gesammelte Werke in drei Bänden*. Band 3. Berlin o.J. S. 45–52, hier S. 51–52 (H.i.O.). Die Erzählung gehört zur Textsammlung *Lebensblätter. Novellen in Prosa*, die 1895 erstmals veröffentlicht wurde.

4 Ebd. S. 46.

und sich nicht halten ließ, wieder hinauf, um das Bild zu retten, das eine wenigstens“.⁵ Die Rettung des Gemäldes, das sie abbildet, führt zu den schweren Verbrennungen und ist für die Figur der Frau äußerst zynisch, denn sie rettet das letzte Dokument ihrer Unversehrtheit um den Preis der eigenen Versehrung. Die künstlerische Darstellung ihres Gesichts scheint ihr wichtiger als ihr reales Antlitz, das sie hat und ist bzw. im Akt der Rettung schon gewesen sein wird. Die Heroik der Frau gipfelt schließlich darin, dass sie nach dem Gemälde sich selbst rettet, indem sie „in letzter gräßlicher Besonnenheit“ einen Teppich nimmt, um „den lodernenden Schmerz zu ersticken, das tapfere starke Geschöpf — seine Retterin!“⁶

Die Gedanken des Malers kreisen nur scheinbar um die Frau und ihr Schicksal. Eigentlich geht es immer nur um ihn, der, von Schuldgefühlen gemartet, kaum noch malen kann und stattdessen seinem nun zerstörten Ideal, dem Gesicht, nachtrauert, weil es ihm das „letzte Rätsel“ endgültig verweigert. In seinem letzten Gemälde war er dem Geheimnis so nah gekommen wie noch nie: „Es war ein Ausdruck, ein Ausdruck! und er war ihm so nahe gewesen: in seinem letzten Bilde, dem an der Wand da drüben, dem einzigen übrig gebliebenen.“⁷ „O, und nun wars unmöglich: war es zerstört, dies stille lebendige Rätsel: von den Flammen gefressen das Geheimnis ihrer Züge, von Narben zerrissen dieser stolze Hals, diese schmiegsamen Lippen“.⁸ Die Verbrennungen haben das ehemals so schöne Antlitz für jede weitere Lektüre versiegelt und den Körper der Frau nun vollends einer möglichen Lesbarkeit, die von Versehrungen nichts wusste bzw. wissen wollte, entzogen. Das unversehrte Gesicht der Frau barg für den Maler ein Versprechen auf einen letztgültigen Sinn, der das semiotische Rätsel des Gesichts, die noch nicht bzw. nur teilweise vollzogene Entschlüsselung/Decodierung, vollenden würde.⁹ Dass dieser Wunsch evidenterweise Fiktion ist, zeigt folgende Überlegung: Der Maler geht davon aus, dass es ihm möglich ist, im Malen (das auch ein Lesen ist) des Gesichts dessen verborgenes Rätsel zu lösen, indem es gemalt wird; Lektüre und Verstehen fallen in dieser Fiktion zusammen, verlaufen nicht etwa parallel, sondern als sich beständig überlagernde Wellen, idealerweise aber absolut deckungsgleich. Die Aporie in dieser Fiktion besteht in den unterschiedlichen Zeitlichkeiten der beteiligten Prozesse Lesen, Verstehen, Malen. Lesen und Verstehen liegen noch sehr nahe beieinander, wobei das Lesen als physischer Prozess dem Verstehen vorausgeht, das diesem ein wenig

5 Ebd. S. 48.

6 Ebd. S. 49.

7 Ebd. S. 46.

8 Ebd.

9 Im Kapitel „Humaniora“ aus Thomas Manns *Zauberberg* ist eine ähnliche Episode zu lesen, in der es um das Porträt der Madame Chauchat geht. Vgl. Thomas Mann: *Der Zauberberg*. Frankfurt am Main 2004, besonders S. 352–369.

hinterherhinkt. Das Malen wiederum ist, wie auch das Schreiben, ein langwieriger, von Unterbrechungen gekennzeichnete Prozess. Um im Bild zu bleiben: die drei Prozesse Lesen, Verstehen und Malen sind nie deckungsgleich, weil sie unterschiedliche Wellen mit nicht harmonischen Schwingungen sind,¹⁰ die sich allenfalls überkreuzen können. Und nur an jenen Punkten, wo sich alle drei Linien kreuzen, entstünde einer jener Momente, die der Male so sehnlich wünscht, in dem er das Rätsel zu lösen vermeint. Der Wunsch, oder besser das Begehren des Malers nach der Lösung des Rätsels bleibt wegen der Versehrung des Gesichts unerfüllt (und wäre es wohl auch ohne die Versehrung geblieben), es kann immer nur um Annäherungen gehen, nie um ein Ankommen: „Der Text, der Text allein“, sagt man uns, aber den Text allein gibt es nicht: Es gibt in dieser Novelle, diesem Roman, diesem Gedicht, das ich lese, unmittelbar einen Zusatz an Sinn, den weder das Wörterbuch noch die Grammatik anführen können. Den Raum dieses Zusatzes¹¹ versucht der Maler vergeblich zu erreichen, zu füllen, schlicht zu lesen und festzuhalten. Das Rätsel des Gesichts bleibt dem Maler deshalb verwehrt, weil es eben aus der ihm bekannten Grammatik¹² herausfällt und ihm schlicht die Verfahren fehlen, um das Rätsel zu lösen.

Dehmels Text reproduziert eine Konstellation, die auf eine weit zurückreichende, pejorativ konnotierte Perspektive auf die Rolle der Frau für die Konstitution des männlichen Subjekts verweist. Für den Mann repräsentiert die Frau stets das Andere, jenes von ihm unterschiedene, mit dem er sich nicht einfach nur auseinandersetzt, sondern das es zu beherrschen und oft auch zu zerstören gilt. „Aufgrund ihrer sekundären Natur, ihres Andersseins, wird die Frau als Ornament, Artefakt oder Dekoration vorgestellt“¹³ und ihr damit ein Platz am Rand zugewiesen, am Rand der Gesellschaft, der Kunst und der Kultur; andererseits figuriert die Frau im männlichen Blick auch das radikal andere, nämlich die Natur im Gegensatz zur männlich konnotierten Kultur. „Durch die Gleichsetzung mit Natur, Erde und Körper wurde die Frau als die *Andere* gegenüber der Kultur konstruiert, als Gegenstand der Neugier, den es zu erforschen galt, zu sezieren, zu erobern, zu domestizieren und notfalls zu eliminieren.“¹⁴ Das Bild (von) der Frau entsteht also aus zwei auf den ersten Blick gegenläufigen Tendenzen:

10 Also keiner Sinusfunktion folgen, die eine gleichmäßige Welle mit der immer gleichen Amplitude und Frequenz beschreibt.

11 Roland Barthes: „Das Lesen schreiben“, in: ders.: *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*. Übersetzt von Dieter Hornig. Frankfurt am Main 2006. S. 29–32, hier S. 31.

12 Die hier vor allem eine kulturelle Grammatik meint, eine Matrix der Kultur, auf der die Lektüre des Malers erfolgt.

13 Bronfen: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. Übersetzt von Thomas Lindquist. München 1994. S. 103.

14 Ebd. S. 100 (H.i.O.).

der Verkleinerung, der Verdrängung an den Rand und des Phantasmas der mächtigen (Natur)Gewalt. Das nur scheinbare Paradox klärt sich auf, denn aus der männlichen Perspektive ist es folgerichtig, dass aus der Konstruktion einer vermeintlich gefährlichen Gegenmacht die Reaktion einer repressiven Verdrängung resultiert.

Der Frau als Bedrohung der männlichen Dominanz steht allerdings auch die Verbindung des Weiblichen zu Reinheit und Schönheit gegenüber, eine problematische wie produktive Konstruktion. Vor allem für die Kunst wirkte sich die unheilvolle Gleichsetzung der Konzepte Weiblichkeit und Reinheit/Schönheit in dem Sinne produktiv aus, als „daß sich männliche Kunstproduktion dem Stoff des Weiblichen verdankt und sich über den Ausschluß der Frau vollzieht.“¹⁵ An das Weibliche ist die Vorstellung einer Gestalt geknüpft, deren Proportionen als ideal imaginiert werden und deren Äußeres von jeglichem Makel verschont bleibt, und bleiben muss, denn ein einziger Makel, mag er auch noch so klein und unbedeutend scheinen, ist geeignet, die Fiktion von Reinheit zu zerstören. Die schöne Gestalt der Frau (hier verstanden als Idealvorstellung) gehorcht demnach einer gewissen Ordnung, die nicht dem Körper selbst eignet, sondern ihm gegeben wird und die ihm eine Harmonie im Großen (als Gestalt) wie im Kleinen (den Körperteilen) vorschreibt. Diese rein an der Oberfläche verhaftete Fiktion der schönen Frauengestalt interessiert sich nicht für individuelle Züge, Differenz im Sinne einer einzigartigen, unverwechselbaren Schönheit spielt keine Rolle, wenn festgelegte Proportionen, Makellosigkeit und künstlerische Verwertbarkeit den Wert einer Frau bestimmen. Exzess und Zusatz, Überschwang und Rest, also Unordnung, fallen aus dem Konzept der Wohlgestalt heraus, weil sie nicht in die männliche Matrix von restloser Dominanz über den weiblichen Körper integrierbar sind, sie fristen ein peripheres Dasein, das allenfalls als heimliche Perversion geduldet, aber niemals akzeptiert wird.

Das zeigt sich auch in Dehmels Erzählung, wo in der Perspektive des Mannes der Frau stets die Rolle des Objekts zugewiesen wird, immer soll sie eine bestimmte Funktion *für* den Maler erfüllen, sei es die der Muse, des gesuchten Ideals, des Gegenstands des Lernens¹⁶ oder eben auch der Grund seines Versagens, seines Verhängnisses, seines Scheiterns.¹⁷ Deshalb ist

15 Sigrid Weigel: *Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur*. Reinbek bei Hamburg 1990. S. 238.

16 „Und er hatte ja genug gelernt an ihr!“ Dehmel: „Das Gesicht“, S. 50.

17 „Das Genre [des Entwicklungsromans, T.S.] konstituiert sich über die Darstellung der Entwicklung eines (männlichen) Individuums in konfliktreicher Auseinandersetzung mit der Umgebung, die entweder als ‚Realität‘ oder als ‚Außenwelt‘ bezeichnet wird. Die – oft nicht geringe – Anzahl von Frauenfiguren, denen der Held auf seinem Wege begegnet, sind im Roman als Stationen seiner Entwicklung situiert. Sie *verkörpern* Ideen bzw. Existenzweisen, mit denen er sich zum Nutzen seiner Bildung auseinandersetzt, um sie dann hinter sich zu lassen. Die Funktion von Frauenfiguren als Bestandteil der Umgebung, als Bausteine der sozialen Natur, die textlich um den Helden im Zentrum gruppiert sind, hat erst die feministische Literaturwissenschaft der letzten Jahre zum Gegenstand ihrer kritischen Untersuchungen gemacht.“ Sigrid

es auch nicht verwunderlich, dass der Text einen weiblichen versehrten Körper inszeniert, gerade weil dieser das Konzept der Reinheit und Schönheit, der Makellosigkeit als künstlerisch wertvoll hervorhebt.

[D]ie Produktion schöner Bilder (Ästhetik) und die Konstruktion von Weiblichkeit [werden] kulturell einander gleichgesetzt, weil sie in bezug auf den Tod ähnliche Positionen einnehmen. Die Schönheit der Frau und die Schönheit des Bildes vermitteln beide die Illusion von Intaktheit und Einheit; sie verdecken unerträgliche Zeichen des Mangels, der Defizienz und Vergänglichkeit.¹⁸

Um die Rolle des schönen, makellosen weiblichen Gesichts (und des Körpers als solchen) zu veranschaulichen, entwirft der Text als radikales Gegenbild einen versehrten Körper und spielt ihn zudem gegen seine Repräsentation als Kunstwerk aus, dem allein nun das Prädikat der Schönheit verliehen werden kann und nicht mehr jenem Vorbild, dem es nachgebildet wurde. Das Verhältnis von Urbild und Abbild, das der Text auch verhandelt, scheint aber nicht mehr mit dem Begriff des Mimetischen allein fassbar zu sein, denn offensichtlich geht es dem Maler in seiner ‚Poetik‘ nicht nur um eine formale Abbildlichkeit, also eine äußere, auf Erkennbarkeit abzielende Ähnlichkeit, sondern auch und viel wichtiger um eine strukturelle Ähnlichkeit, die mit den Mitteln der Malerei vielleicht gar nicht abbildbar ist. Der Text bezieht hierzu allerdings keine Position. Stattdessen mündet der Text in eine Verhandlung des Verhältnisses von Körper und Sprache gerade im Kontext der diskursiven Verfasstheit von Geschlechterkonstruktionen und deren konstituierende Bedeutung für Kunst und Kultur. Indem die Erinnerungen des Malers an das ehemals reine und schöne, aber nun zerstörte Gesicht der Frau mit seinen, des Malers, diskursiv präformierten Vorstellungen von Schönheit und deren Darstellbarkeit mit dem nun versehrten Gesicht konfrontiert werden, wechselt der Text auf eine Metaebene, auf der grundsätzlich über Bedingungen und Möglichkeiten einer Darstellbarkeit des Körpers reflektiert wird.

Der Maler liebt die Frau nicht um ihrer selbst willen, denn es ist jenes „letzte Rätsel ihres Gesichts [...] warum er sie liebte.“¹⁹ Und wenn er dieses gelöst haben wird, so steht zu vermuten, ist auch seine Liebe an ihr Ziel und Ende gekommen. Doch der Text steuert auf eine andere Lösung zu, die unmittelbar mit der eingangs zitierten Szene zusammenhängt. Erstmals und einzig tritt die Frau als Figur auf und nicht mehr nur in Form von Geräuschen aus dem Nebenzimmer.²⁰ Schon der Ein- bzw. Auftritt der Frau birgt für den Maler einen Irritationsmoment: er ist in Gedanken versunken darüber „wie sie jetzt war, mit dem starren

Weigel: *Topographien der Geschlechter*, S. 241. (H.i.O.)

18 Bronfen: *Nur über ihre Leiche*, S. 96.

19 Dehmel: „Das Gesicht“, S. 46.

20 „Er hörte sie im Nebenraum hantieren, durch den Teppich hindurch.“ Ebd. S. 45.

gestaltlosen Mund, mit dem haarlosen Kopf, mit den Narben um Wangen und Kinn, dem blanken, striemenroten Hals. Er stöhnte laut auf, daß ihn graute: vor der hohlen, einsamen Stimme.²¹ Diese einsame Stimme, seine Stimme, erhält nun Gesellschaft, was den Maler in Irritation versetzt, denn seine Stimme scheint es eben nicht zu sein, die „riefest du?“ fragt und nun durch den Raum zu ihm kommt. Die Frau meint, er habe sie gerufen. Ihr Missverstehen seines Stöhnens als vermeintlicher Anruf öffnet den Text zu eben jener zitierten Begegnung.

Was passiert nun genau im Aufeinandertreffen der beiden Figuren? Dass der Maler die Frau in Gedanken sieht „wie sie jetzt war“ wird abgelöst von deren tatsächlicher Präsenz, doch sieht der Maler sie (noch) nicht an, sondern hört zunächst wie ihre Stimme „[z]agend, suchend“, „weich und schwer“ sich nähert. Er hält seinen Blick gesenkt und *will* sprechen, aber tut es nicht, sondern kann bloß seinen „Kopf schütteln“ als Ausdruck seines Mißbehagens wegen ihrer Gegenwart. Die Anwesenheit des versehrten Körpers markiert für ihn eine Grenze, die ihn hindert zu sprechen, die Frau anzusprechen. Schließlich ist es „ihre Hand auf seiner Schulter, ihr Warten“, das ihn zum Handeln zwingt. „Er mußte sie ansehen, ansehen“ bedeutet einen sozialen, vielleicht emotionalen Druck, sie nun ansehen zu müssen als Geste der Höflichkeit und nicht des inneren Zwangs, sie ansehen zu müssen. Kein Wollen drängt ihn, sie anzusehen. Der Text vollzieht die Blickbewegung des Mannes mit: „das graue Morgenkleid hinauf: ihren Hals! — und — — Rot! Und ein brausendes Schwarz! Seele! der Blick! ihr Gesicht! das war Übergewalt —“,²² Der Blick gleitet nicht reibungslos an der Frau hinauf, sondern stolpert und stockt wie meine Lektüre über die drei Gedankenstriche; deren Funktion ist mindestens doppelt belegt, nämlich als syntaktische Unterbrechung und als Faltung²³ der inhaltlichen Dimension (der Blick bleibt an den Narben hängen) auf die ikonische Ebene (ich bleibe an den Gedankenstrichen hängen). Dehmels Erzählung ist in dieser Hinsicht einer jener seltenen Texte, in denen Narben, wenn auch auf einem Umweg, sichtbar werden. Darin zeigt sich, dass Gedankenstriche wie andere „typographische[] Zeichen oder Operatoren [auch ...] eine metatextuelle Funktion [haben], denn es handelt sich bei ihnen um Hinweise auf die Nicht-Sprechbarkeit der Texte“.²⁴

21 Ebd. S. 51 (H.i.O.).

22 Ebd.

23 Bettine Menke bestimmt den „sog. ‚Gedankenstrich‘ [als] Marker eines Anhangs oder Zusatzes, einer Einschaltung in den Text oder einer Einfaltung des Textes (in sich selbst).“ Bettine Menke: „– Gedankenstriche –“, in: Bernhard Metz und Sabine Zubarik (Hg.): *Am Rande bemerkt. Anmerkungspraktiken in literarischen Texten*. Berlin 2008. S. 169–190, hier S. 180.

24 Ebd. S. 169.

Für den Maler müsste man ergänzen, dass es um die Nicht-*Aussprechbarkeit* der Gestaltlosigkeit²⁵ geht, denn anstatt für die Narben Worte zu finden, die ohnehin dem, was sie repräsentieren sollen, inadäquat wären,²⁶ zeigt der Text mir die Narben als typographische (ikonische) Zeichen und stellt mich vor das gleiche Problem wie den Maler, indem ich mit den für mich nur als Narben zu interpretierenden Gedankenstrichen allein gelassen bin, und sie hinnehmen muss als das was sie sind, eine für sich stehende Unterbrechung²⁷ des *Textkörpers* und damit meiner Lektüre. Als eine solche „nicht integrierte Unterbrechung“,²⁸ künden die Gedankenstriche von einem vorläufig Nicht-Integrierbaren und können als typographische „Einschaltung[en]“²⁹ „sich [...] (zuweilen) gegenüber dem Gemeinten, an dessen Konstitution sie teilhaben, vor und nach ihm behaupten – und sie tun dies in ihrer Sichtbarkeit als Marke.“³⁰ Wie diese Unterbrechung, die die Gedankenstriche sind, zu lesen ist, ist nie eindeutig, sondern hängt davon ab, wie der Text sie und sie den Text bestimmen. Anders als Klammern, die „einen Unterschied zwischen Einsatz und Abschluß der *digressio* sichtbar vorstellen, und den eingeschobenen Raum einklammern, aus- und einschließen [...], sind dashes dashes (auch wenn sie gedoppelt sind) und verraten selbst nicht, welche Funktion sie jeweils haben: *ihre* Funktion wird allein durch die Stellung bestimmt.“³¹ So ist es auch in Dehmels Text, was sich an einer anderen Textstelle zeigt.

Das Stocken und Stolpern des männlichen Blickes überträgt sich auf die Frau, die sich zum Gehen wendet, weil ihr die Blicke unangenehm werden, sie scheint sein Unbehagen zu spüren. Doch er blickt weiter: „Und er — sah sie an — an — und seine Augen wurden immer weiter, daß sie nicht loskonnte — immer sehender“. Zunächst scheinen die Gedankenstriche eine ähnliche, unterbrechende Funktion zu haben, doch die vorrangige Funktion ist hier eine andere, denn sie füllen den Zeitraum aus, den der Mann zum Sehen benötigt. Es scheint zu sein, als fessele sie sein(en) Blick, und der Text erhält eine Dynamik, die die Figuren angleicht, wenn nicht mehr klar ist, ob der Körper der Frau noch die Rezeption des Malers bestimmt,

25 Zweimal referiert der Text auf ihren „gestaltlosen Mund“ und ihre „gestaltlosen Lippen“, die als eben solche benannt, es aber nicht versucht wird, sie adäquat als gestaltlos darzustellen.

26 Sie gehen eben nicht nur in einer bloß repräsentierenden Funktion auf, „eine ‚lebendige‘ Fülle anzeigen zu sollen, die an ihrer Stelle fehlt, für die/anstatt deren sie nur stehen und für die sie einstehen müssen.“ Menke: „– Gedankenstriche –“, S. 174.

27 „Diese Eintragungen (Asterisken, Kreuze, Zahlen) gehören der Typographie an und markieren den Text als typo-graphische An-Ordnung (auf) der Seite. Gedankenstriche sind ‚wie‘ diese Zeichen für Annotationen, die woanders, in einem anderen Raum, am Rande, unterm Strich stehen, graphische Operatoren von Unterbrechungen, für Digressionen. Es handelt sich bei ihnen um ‚Techniken‘ des Digressiven – jenseits und vor der *Rhetorik* der *digressio*.“ Ebd. S. 171 (H.i.O.).

28 Ebd. S. 184.

29 Ebd.

30 Ebd. S. 175.

31 Ebd. S. 179, Fußnote 52 (H.i.O.).

oder ob der Blick des Malers die Frau am Gehen hindert. Der Text erreicht an diesem Punkt eine Gleichwertigkeit der beiden Figuren, einen Kippunkt gleichsam, an dem noch nicht entschieden ist, wer am Ende die Oberhand behalten wird.³² Deutlich wird dieses Verhältnis, wenn ich zwei bereits zitierte Textstellen nebeneinanderhalte:

Er [...] sah sie, sie, wie sie jetzt war, mit dem starren gestaltlosen Mund, mit dem haarlosen Kopf, mit den Narben um Wangen und Kinn, dem blanken, striemenroten Hals. Er stöhnte laut auf, daß ihn graute: vor der hohlen, einsamen Stimme.

Er mußte sie ansehen, ansehen: das graue Morgenkleid hinauf: ihren Hals! — und — — Rot! Und ein brausendes Schwarz! Seele! der Blick! ihr Gesicht! das war Übergewalt —: da stand sie, hoch, starr, erhebend [...].

Unschwer ist zu erkennen, dass sich die beiden Stellen fast spiegelbildlich zueinander verhalten. In der ersten gleitet der Vorstellungsblick des Malers an der Frau hinab, was seinen Standpunkt über den der Frau positioniert. Die zweite Stelle vollzieht die umgekehrte Bewegung und nimmt die tatsächliche räumliche Situation der Figuren auf, denn der Mann sitzt und die Frau steht, so dass er zwangsläufig seinen Blick von unten nach oben bewegen muss, weil die Frau eine erhöhte Position einnimmt („da stand sie, hoch, starr, erhebend“). Und auch sprachlich lassen sich deutliche Unterschiede erkennen. In seinen Gedanken kann der Maler die Versehrungen der Frau durchaus mit Attributen wie „gestaltlos“, „haarlos“, „blank“ und „striemenrot“ versehen, steht ihm die Frau dann aber tatsächlich gegenüber, versagt ihm die Sprache, was der Text über das typographische Element des Gedankenstrichs markiert. Die Gedankenstriche stehen gerade nicht für die in Gedanken gebildeten Attribute, sondern artikulieren, indem sie gerade auf ein Nicht-Artikulierbares (des Textes und des Körpers) verweisen, etwas anderes. Dieses Andere gehört dem Text nicht an und ist über die Gedankenstriche doch anwesend und markiert die Störung die der versehrte Körper in der Wahrnehmung des Malers auslöst. War der versehrte Körper in Gedanken noch mit ihm bestimmenden Adjektiven einholbar, gerät das Bild durch die Präsenz des Körpers in Zerfall: „Gedankenstriche organisieren und markieren die Fügung, die sich nicht zur Ganzheit zusammenschließt; sie ‚sprechen‘ vom Einlaß eines Heterogenen, das angebunden wird und dessen Einschaltung eine nicht integrierte Unterbrechung bleibt.“³³ Der Einbruch des Heterogenen währt zwar nicht lange, schreibt sich dem Text aber ein.³⁴ Und indem das

32 Der Text nimmt eine religiöse Wendung, die freilich vorbereitet wird durch Worte wie „lockendes Wunder“, „heiliges Wunder“, „Sünde“, „Seele“, „Keuschheit“, „beten“, „Maria“, „Maria Magdalena“, „Sittlichkeit“.

33 Menke: „– Gedankenstriche –“, S. 184.

34 „Nicht nur die Bezüge, über den Rand des Textes hinaus, auf andere Texte, auf die realen und virtuellen Bibliotheken und die vorausgehenden diskursiven Ordnungen, die in den Fußnoten einen Ort (zugewiesen) bekommen, sondern auch die graphische Markiertheit, die von der genuinen Nicht-Sprechbarkeit des Textes spricht, sind mit den Gedankenstrichen (*dashes*) im Innern des Textes anwesend, haben sich als Marker der Heterogenität in ihm eingenistet.“ Ebd. S. 171–172 (H.i.O.).

Heterogene explizit an einen weiblichen versehrten Körper gebunden ist, reiht sich Dehmels Text in eine Tradition, die das Weibliche nicht als genuin eigenes konzipiert, sondern immer vor der Folie des Männlichen, als dessen Ableitung. Der Text etabliert durch die räumliche wie sprachliche Inversion zweier ähnlich strukturierter Stellen ein Gleichgewicht der Figuren, es entsteht ein retardierendes Moment, ein Ruhepunkt, der, wenn er überschritten ist, dem Text eine neue Dynamik gibt und zu seinem jähen Ende führt, das ohne die Intervention des versehrten Körpers nicht möglich wäre: Beide sinken in Zärtlichkeit zu Boden, er „küßte die gestaltlosen Lippen, und schlang die Hände um den haarlosen Kopf, und hielt sie von sich, schauend, schauend“.³⁵ Und schließlich „stieg es vor ihm auf, neu und mächtig: ‚Weißt du, wie ich dich malen werde? — Sturm und Nacht — Fackelbrand — nur Auge und Bewegung —: Magdalena, beglückend den Gekreuzigten tragend!‘“³⁶ Bis hierhin fokalisiert der Text vollkommen auf die Perspektive des Mannes und stellt mir ausschließlich seine Gedanken vor, doch dann wechselt der Text in seinem letzten Satz, so scheint es, in den Wahrnehmungsbereich der Frau, die aber nicht direkt zu Wort zu kommt, sondern es spricht, den Maler stumm und nur für mich lesbar korrigierend, „ihre Seele“: „Vom Kreuz wegtragend.“ Das ist bemerkenswert, denn durch diesen einen Halbsatz erlangt der Maler seine verloren geglaubte Rolle wieder, ist erneut zum Akteur geworden, der sich der Frau funktional bedient, nun eben als „Retterin“ seiner selbst, des Erlösers. Der Text ist hier eindeutig auf der Seite des Mannes, indem er nur vermeintlich das letzte Wort an die „Seele“ der Frau übergibt, weil auch der Text sie als reine Funktion betrachtet; sie nimmt dem Maler die Last der Schuld, weil sie die Last des Künstler-Erlösers auf sich nimmt. Die Frau ist wieder zum Vehikel seiner Kunst geworden. Der Mann liest das Schicksal der Frau für sich (und das heißt auf sich selbst bezogen) neu, indem er seine Rettung aus dem Feuer (d.h. seine Schwäche und Schuld) umdeutet zu einer ihn (be)stärkenden Vision. Denn die Stärke der Frau ist das stumme Ertragen ihrer Versehrungen,³⁷ die der Künstler-Mann erneut als Funktion deutet, die ihm nützt und ihn trägt. Dieser *backlash*, die Restitution männlicher Dominanz, nimmt die Frau nicht ernst, sondern in Haftung für das körperliche und künstlerische Versagen des Mannes. Die Schuld liege ja allein bei ihr: „Warum war sie denn wiedergekommen, noch eh er von Liebe was ahnte; und immer wieder, bis sie bleiben mußte.“

35 Dehmel: „Das Gesicht“, S. 52. Der Text zitiert sich hier selbst, indem die selben Attribute genannt werden, die auch schon im Vorstellungsblick des Malers verwendet wurden. Was nicht verwundert, denn an dieser Stelle hat der Maler die Kontrolle über seine Sprache wiedererlangt und referiert auf jene Begriffe, mit denen er sich den versehrten Körper der Frau in Gedanken ‚zugerichtet‘ hatte.

36 Ebd.

37 „die heimliche Angst, mit der sie sich im Dunkeln hielt, im Halblicht, oder ihr Gesicht verhüllte, daß er es nur nicht sehen möchte“; „ihre große Sittlichkeit“ und „selige, siegende Demut“. Ebd. S. 48; 52.

Das war ihr Verhängnis! Ja, ihr eigenes Verhängnis: ihr Wille!“³⁸

Und doch ist da jener Moment des Aufruhrs, den der versehrte Körper der Frau im Maler hervorruft und der ihn verunsichert. Er hält den Anblick des verbrannten Gesichts nicht aus und muss durch den versehrten Körper selbst gezwungen werden zu sehen. Es ist „ihre Hand auf seiner Schulter“, die ich als Einsatz des Insistierens lesen möchte, weil damit der versehrte weibliche Körper auf sich aufmerksam macht und die Wahrnehmung des Mannes eminent beeinflusst. Das intensive Nachdenken des Malers (vor allem) über sich und seine Schaffenskrise findet ohne Anwesenheit aber in Bezug auf die Frau statt und hält sie auf Abstand. Die Präsenz des versehrten Körpers baut sich allmählich auf, zunächst über das Gehör, dann über die Berührung, um schließlich im Blick des Mannes zu ihrer Geltung zu finden. In der Präsenz des Körpers setzt die sprachliche Kompetenz des Mannes aus, was ich anhand der zweifach semantisierten Gedankenstriche zu verdeutlichen versuchte. Die Gedankenstriche „insistieren als Marken einer Intervention, die sich nicht selbst im Effekt des Sinns retroaktiv einlöst, als Indizes eines (bloßen) Vollzugs.“³⁹ Es ist dem Maler nicht möglich zu artikulieren, was er sieht. Am stärksten sind ihm Farbeindrücke („Rot!“, „brausendes Schwarz“), die sich unter Bezug auf Peirce mit dem Begriff der „Erstheit“ beschreiben lassen: „Um ein Beispiel für Erstheit zu erhalten, schaue man auf etwas Rotes. Diese Röte ist, was sie ist. Ein Kontrast mag unser Bewußtsein von ihr verstärken, aber die Röte ist nicht relativ zu irgend etwas anderem, sie ist absolut und eindeutig“,⁴⁰ denn „*Erstheit* ist das, was so ist, wie es eindeutig und ohne Beziehung auf irgend etwas anderes ist“⁴¹ und deshalb semiotisch unergiebig, denn ein Zeichen ist stets etwas, das für etwas anderes steht.⁴² Indem Farbempfindungen es eben nicht erlauben, auf etwas anderes als sich selbst zu verweisen, haben sie keine Zeichenfunktion. Der versehrte Körper tritt in die Wahrnehmung des Malers als absolut versehrter und nur als versehrter, nichts anderes. Dem Maler passiert eine Art Desemiotisierung, aber nicht etwa weil dem Körper (der Frau) sein semiotisches Potenzial entzogen würde, sondern weil die Lektürefähigkeiten des Malers durch das Insistieren des versehrten Körpers suspendiert sind; der Maler kann das, was er sieht, semiotisch nicht

38 Ebd. S. 50.

39 Menke: „– Gedankenstriche –“, S. 185, Fußnote 78.

40 Peirce: *Phänomen und Logik der Zeichen*. S. 56.

41 Ebd. S. 55 (H.i.O.). – Der Vollständigkeit halber seien auch die kurzen Definitionen von Zweitheit und Drittheit genannt: „*Zweitheit* ist das, was so ist, wie es ist, weil eine zweite Entität so ist, wie sie ist, ohne Beziehung auf etwas Drittes.“ „*Drittheit* ist das, dessen Sein darin besteht, daß es eine Zweitheit hervorbringt.“ Ebd. – Zeichen, v.a. Symbole sind wesentlich von Drittheit bestimmt. Für detaillierte Erläuterungen zu Zweitheit und Drittheit vgl. ebd. S. 54–63.

42 „The most common answer to the question ‚What is a sign?‘ is: a sign is something that stands for something else.“ Mieke Bal: *On Meaning-Making. Essays in Semiotics*. Sonoma 1994. S. 8.

verarbeiten. Der Text zeigt das auf der sprachlichen Ebene durch die Nennung bloßer Farbempfindungen, die zudem von Gedankenstrichen unterbrochen sind und den Maler bloß stammeln lassen. Der Text vollzieht das Insistieren des Körpers im stockend, stolpernden Blick und den stammelnden Artikulationsversuchen des Malers mit.

Gleich mehrere Momente verdichten sich in den Gedankenstrichen, die deshalb zu *dem* zentralen Operator/Zeichen des Textes werden. Als metatextuelle Zeichen sprechen sie über das Nicht-Sprechbare des Textes, der mit ihnen seine eigenen Darstellungsgrenzen thematisiert; das verbindet sich mit ihrer Funktion als syntaktische Markierung einer Wahrnehmungsstörung, die auch meine eigene Lektüre stört; in Kombination mit ihrer Funktion als Auslassungszeichen, die zugleich das Heterogene des versehrten Körpers in den Text einlassen, sind sie (für mich) ikonisch als Narben lesbar, die symbolisch nicht adäquat adressierbar sind. Die Funktion der Gedankenstriche hängt von ihrer Stellung ab, aber auch davon, zu welchen Textelementen ich sie in Bezug setze. Rufe ich mir in Erinnerung, dass der Text konsequent die Perspektive des Malers einnimmt und dieser das „letzte Rätsel“ des Gesichts lösen möchte, erhalten die Gedankenstriche eine weitere Bedeutungsfunktion.

Seit dem verheerenden Feuer, bei dem die Frau ihre schweren Gesichtsverbrennungen erlitten hatte, ist der Maler in seiner Arbeit eingeschränkt, weil ihm sein selbstgewähltes Ziel, das Geheimnis des Antlitzes auf einem Gemälde zu verewigen, abhanden kam. Dazu hätte er es aber erst erkennen müssen, was die Verbrennungen aber endgültig zu verwehren scheinen. Die Verbrennungen markieren für den Maler das Ende eines Lektüreprozesses, ist er doch mit den Grenzen seiner Körperlesefähigkeit konfrontiert. Stattdessen provoziert das versehrte Gesicht Zweifel in ihm, die weniger seine Fähigkeiten als Künstler betreffen, als ihm dabei helfen, seine Position der Frau gegenüber zu reflektieren. Diese wird ihm zusehends ein Hindernis für sein Schaffen, wo sie doch bis zu dem verhängnisvollen Feuer der Quell seiner Inspiration gewesen war. War das schöne Gesicht von einem versteckten, aber potentiell auffindbaren Geheimnis bestimmt, ist das versehrte Gesicht nun ein für immer verschlossenes, das sein vermeintliches Geheimnis niemals mehr preisgeben können. Was unter und in den Narben verschlossen ist, wird dort auch bleiben und ist einer konventionalisierten Lektüre unzugänglich. Die Rolle des Gesichts für den Maler und den Text changiert zwischen dem potentiellen Aufschluss eines möglichen Sinns und dem Ausschluss jeglicher Bedeutung. Das Gesicht als privilegierter Schauplatz einer Lesbarkeit des Menschen, v.a. seiner Gefühle und seines Wesens, war dem Maler ja schon verwehrt, als das Gesicht der Frau noch unversehrt und ihm das „Rätsel“ und „Geheimnis“ trotz all seiner

Anstrengungen nicht erreichbar war. Die Ahnung dessen, was das Geheimnis sein könnte, gerät für ihn zu einem Referenzpunkt, in dem allerdings das ‚daß‘ des Erkennens, dem ‚was‘ des vermeintlich zu Erkennenden übergestülpt ist. Die Dominanz des ‚daß‘ über das ‚was‘⁴³ kann bereits als ein Insistieren verstanden werden, und ist der Konstellation des Textes von Anbeginn eingeschrieben. Nicht erst dem versehrten Gesicht eignet demnach eine „Suspension der Referenz“⁴⁴, sondern auch schon dem makellosen Gesicht, in dem allerdings nicht die aufstörende Körperlichkeit insistiert, sondern die bloße Ahnung vom Potential reiner Schönheit, das jener diskursiven Ordnung entspringt, die das Weibliche mit dem Reinen und Schönen koppelt.

Das Insistieren des weiblichen versehrten Körpers führt vor Augen, dass der Maler keine Sprache für das findet, was er sieht. Nicht mehr *er* hat die Situation unter Kontrolle, sondern der Körper der Frau insistiert, interveniert und suspendiert die sprachliche Kompetenz des Malers; bis der Moment der Konfrontation umschlägt und der Mann seinen Blick nun nicht mehr abwenden kann – und zu lesen beginnt? Er gerät ins Stammeln, doch alles, was er sagen kann, um das zu fassen, was ihm der versehrte Körper zu lesen gibt, ist das Wort „Offenbarung“. In diesem Wort schwingt eine ganze Kulturgeschichte des christologischen Lesens mit, die in Dehmels Text darin mündet, dass sich der Maler als Erlöser imaginiert. Das wird aber nur möglich, weil er einen Weg gefunden hat, die Narben im Rückbezug auf bereits im Text etablierte diskursive Konstellationen für sich lesbar zu machen, nämlich dem Text an verschiedenen Stellen eingeschriebene religiös aufgeladene Konzepte und Begriffe wie Wunder, Sittlichkeit, Keuschheit, Beten u.a., die auf narratologischer Ebene dem Maler als allein wahrnehmende Figur zugeschrieben werden. Der Maler nimmt das Angebot der Narben, sie anders, eben unkonventionell zu lesen, nicht an und bezieht sich stattdessen auf jene Konzepte, die seinem eigenen Denken entspringen. Wie schon zuvor in seinen Gedanken, unterwirft er den Körper der Frau seiner eigenen sprachlichen Ordnung und deutet das Störungspotential des anderen Körpers produktiv um.

Und diese Umdeutung ist es, die auf einer Lektüre des versehrten Körpers beruht, deren Prozess aber nicht darstellbar, bzw. nur in dem diskursiv hochgradig aufgeladenen und vom Maler nur gestammelten Wort „Offenbarung“ benennbar ist. Inwiefern hier jedoch von Lektüre gesprochen werden kann, ist fraglich, gerade weil im hier vorgeschlagenen Begriff eines Insistierens des versehrten Körpers Lesen als operationales Verfahren sprachlicher

43 Oder auch dem ‚warum‘.

44 Lisa Åkervall: „Gesicht. Das Insistieren des Affekts“, in: Stefanie Diekmann und Thomas Khurana (Hg.): *Latenz. 40 Annäherungen an einen Begriff*. Berlin 2007. S. 109–113, hier S. 110.

Verarbeitung ausgesetzt bzw. an dessen Grenze geführt wird. Wenn der Maler also von ‚Offenbarung‘ spricht, benennt der Text damit einen Effekt des Insistierens auf den Maler. Dessen langer Blick wird nicht konstatiert, sondern typographisch mit Gedankenstrichen markiert, die nicht nur die Dauer des Blicks anzeigen, sie markieren, dass genau an der Stelle der Gedankenstriche auf ein nicht-sprachliches Ereignis referiert wird, das dem Maler widerfährt (eine „Offenbarung“) und das weder der Text noch der Maler sprachlich adäquat fassen können. Die Gedankenstriche verweisen auf ein Außen des Textes, das sie als durch ihre Stellung Bedeutung erlangende Zeichen andeuten und so in gewisser Weise zu einem Teil des Textes machen, aber zugleich aus dem Text heraushalten. Damit greifen die Gedankenstriche strukturell die Funktion des Geheimnisses und des Rätsels auf, vor dessen Auflösung der Maler mit seinem letzten Gemälde gestanden hatte. Die Gedankenstriche markieren jenes „letzte Rätsel“ des Gesichts, das nicht sprachlich darstellbar ist, jedoch im Zeichen „–“ angedeutet und deutbar wird, aber immer auch einen Rest vorenthält.

Insistieren

Wenn ich die Formulierung „Suspension der Referenz“ von Lisa Åkervall zitiere, dann aus einem Grund, der für das Konzept des Insistierens, wie ich es versuche zu entwerfen, äußerst spannend ist. In ihrer Lesart des Deleuze’schen Affektbildes akzentuiert Åkervall genau jenes Moment, das ich versuche für die Narbe herauszuarbeiten, die im Insistieren zu aller erst auf sich selbst verweist. Deleuze paraphrasierend schreibt Åkervall, dass man „Ereignissen, die in Form von reinen Wirkungen abgekoppelt von ihren Ursachen auftreten, den Modus des *Insistierens* in Opposition zum Modus des *Existierens*“⁴⁵ zuschreiben könne. Viele literarische wie auch in anderen Kunstformen dargestellte Narben kommen ohne Bezug auf ihre konkrete, d.h. erzählbare Ursache aus; und dass Narben prinzipiell von einer Verwundung herrühren stellt noch kein hinreichendes Argument dar, diesen biologischen Fakt als Ursache zu nehmen und die Narbe nicht als insistierendes Hautzeichen zu lesen.

Was die Erzählung Richard Dehmels exemplarisch nahelegen scheint, ist die Vermutung, dass der Körper, und zumal der versehrte Körper, offenbar einem gewissen Zwang unterliegt, auf sich aufmerksam zu machen und sich ins Bewusstsein zu rufen auf dem Weg des Insistierens als einer Gegenbewegung zu den ihn disziplinierenden Maßnahmen. *insistere* bedeutet im Lateinischen ‚sich auf etwas stellen‘, was sich aber nach und nach zu ‚stehenbleiben, sich hinstellen, verharren, (auf sich) beharren‘ wandelte, ohne jedoch die explizit körperliche Bezugsebene je abzustoßen, die auch in den neueren Bedeutungsschichten

45 Ebd. S. 109 (H.i.O.).

unverkennbar noch anklingt. Die Frage nach einem Insistieren des Körpers reicht weit in die Kulturgeschichte des Menschen zurück, denn man müsste diese Frage vielleicht nicht stellen, wenn die Kultur (über ihre Diskurse) den Körper nicht beständig als die Kehrseite ihrer selbst konzipieren würde. Adorno und Horkheimer nehmen in einem Entwurf zur *Dialektik der Aufklärung* dieses Phänomen in den Blick, wenn sie schreiben: „In der abendländischen, wahrscheinlich in jeder Zivilisation ist das Körperliche tabuiert, Gegenstand von Anziehung und Widerwillen.“⁴⁶ Die Kultur, das ist seit der Renaissance zum mächtigen Dispositiv geworden, ist das dominante Gegenmodell zur Natur, zu der der Körper vermeintlich gehört.⁴⁷

Dieses ‚Natursein‘ des Körpers spiegelt sich in dem wider, was Bachtin als „Akte des Körperdramas“⁴⁸ beschreibt, jene Vorgänge, mit denen sich das Körperliche immer wieder Bahn bricht und in die bewusste Wahrnehmung dringt. Seit der Renaissance schon, so stellt es Bachtin heraus, versuchen die Menschen diese Vorgänge zu tabuisieren und zu privatisieren, was schließlich zu einem „neuen Körperkanon“⁴⁹ führte, der einen geschlossenen, von den „Akten des Körperdramas“ und damit von jeglichem Insistieren gereinigten Körper propagiert und bis heute das Denken vom Körper und seinen Grenzen prägt. Seitdem ist der groteske Körper mit seinen Öffnungen und Ausscheidungen, seinen Schwächen und Makeln ins Heimliche verbannt worden, und doch drängt sich all das zuweilen als Unheimliches vor. Was aber, wenn der Körper in die Lage versetzt wird, sein Insistieren hervorzukehren, und zwar so, dass es nicht mehr ignoriert werden kann? Dann bekommt er die Möglichkeit, in seinem Insistieren als das, was er ist und tut wahrgenommen zu werden.

Mit der Frage nach dem Insistieren des Körpers lassen sich also auch und vor allem Fragen danach stellen, was der Körper macht. Ich möchte daher nicht (nur) fragen, wie im Akt der Rezeption dem Körper begegnet und wie er gedeutet wird, denn jede Wahrnehmung des Körpers oder jedes anderen Objekts unterliegt bereits kulturell präformierten Interpretationsmustern. Mein Interesse gilt primär dem insistierenden Körper, wie er in den Romanen Hettches und Gelassimows vorgestellt wird, lässt sich an ihnen doch exemplarisch zeigen, dass Literatur andere Wege geht, indem sie eine Insistenz des Körpers noch vor aller Interpretation her- und ausstellen kann.

46 Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt am Main 1969. S. 247.

47 Wie der Körper in einer konstruktivistischen Perspektive eben als zutiefst kulturell präformiert zu denken ist, habe ich in Kapitel 2.1 am Beispiel der Körperlektüren Judith Butlers gezeigt.

48 Michail Bachtin: *Rabelais und seine Welt*, S. 359.

49 Ebd. S. 361.

Über den Modus des Insistierens kommt in den Texten eine Präsenz des Körpers als Körper zum Tragen, die dem Begriff des Insistierens bereits innewohnt. Was ich mit dem Begriff des Insistierens zu beschreiben versuche, nimmt zunächst seinen Ausgangspunkt bei Phänomenen des Körpers, jenen unmittelbaren Ein- und Ausdrücken, die Menschen vom eigenen und vom fremden Körper erfahren können. Diese sind Erfahrungen, denen im Moment ihres Ereignisses noch keine semiotische (Be)deutung gegeben werden kann, weil sie sich als insistierende, körperliche Phänomene einer sprachlichen Ordnung widersetzen. Dem Insistieren des Körpers ist eine Bewegung eigen, in der die Konventionen der Körperwahrnehmung suspendiert oder, mit Šklovskij gesprochen, entautomatisiert⁵⁰ werden. Das heißt, in der Konfrontation mit einem insistierenden Körper versagen die über Jahrtausende ausgebildeten, eingeübten und tradierten, *repräsentationellen* Lektüreverfahren von Körpern, indem das Insistieren im Ausstellen des Körpers als Körper den Körper zuallererst *präsentiert*. Das Insistieren ist somit als ein (für die Romane) wichtiger *modus operandi* des Körpers zu denken, dessen Vollzüge im Folgenden näher in den Blick rücken. Darin wird sich zeigen, dass das Insistieren in einem doppelten Sinne einen Ausfall figuriert: den Ausfall gewohnter Lektürewege und damit zugleich den Fall des Körpers aus der Sprache.

Das hier umrissene Konzept eines Insistierens des Körpers zeigt sich in besonderer Weise an Hautzeichen wie Narben, Falten oder Wunden. Das hat seinen Grund u.a. in der Kontingenz von Hautzeichen, die weder auf eine Ursächlichkeit, einen spezifischen Ort noch in ihrer Rezipierbarkeit festgelegt sind.⁵¹ Dadurch stellen sie ihren genuin körperlichen Aspekt selbst aus, das heißt, es ist nicht der Betrachter, der das Insistieren im Akt seiner eigenen Wahrnehmung erst erkennen und damit herstellen muss, sondern es ist der Körper, der in seinem Insistieren, seinem Verweisen auf sich und seine Körperlichkeit sich dem Betrachter zeigt. Es geht hier also nicht (aber auch) um ein Lektüreproblem, denn das Insistieren des Körpers muss nicht erst gelesen werden, es zeigt sich. Doch was sich im Insistieren zeigt, ist letztlich die Unsagbarkeit des Insistierenden selbst, weil das sich zeigende eben nicht fixierbar ist, sondern sich v.a. in Sprachlosigkeit und Schweigen als Effekte des Insistierens zeigt.

In den hier zu analysierenden Texten von Thomas Hettche und Andrej Gelassimow ist eine Aktualisierung der bachtin'schen Unterscheidung der konkurrierenden Konzepte des

50 Im Sinne des von Šklovskij für die Literatur in Anschlag gebrachten Wesensmerkmals der Entautomatisierung als Erschweren des Lektüreprozesses. Im Falle des entautomatisierenden Insistierens des Körpers wird die Konvention des Tabus gebrochen und die Aufmerksamkeit auf den Körper selbst gerichtet.

51 Vgl. Kapitel 3.1 dieser Arbeit.

offen-grotesken und des geschlossenen Körpers zu erkennen, die sich offensiv gegen das immer noch virulente Tabu eines versehrten, verwundeten, d.h. eines sein Fleisch zeigenden Körpers richten. Ihr Modell ist der groteske Körper, der selbstverständlich nie verschwunden war, sondern diskursiv ausgeschlossen wurde. Die Literaturgeschichte kennt eine Vielzahl grotesker Körperbilder, die sich erfolgreich des Tabus erwehren. Die Körper der Romane dieses Kapitels sind groteske Körper in dem Sinne, dass sie als offene, verwundete, vernarbte, versehrte Körper präsentiert werden und in ihrer Offenheit sich gegenüber ihrer Umwelt nicht verschließen (können). Diese Sichtweise lässt sich um eine interessante Beobachtung von Michel Serres ergänzen, der in *Die fünf Sinne* eine ähnliche Stoßrichtung wie Bachtin verfolgt. Auch ihm geht es um eine Rehabilitierung des Körpers, vor allem aber des sinnlich Körperlichen, womit er sich der gesamten Philosophiegeschichte entgegenstellt. Hatten Adorno und Horkheimer lediglich die Tabuisierung des Körperlichen betont, liegt Serres daran, dem Sinnlichen jene Position innerhalb der *episteme* zurückzugeben, die es einbüßte, seit „[d]as Sinnliche [...] durch [...] Sprache ausgedrückt“⁵² wird. An diese Bemerkung schließt sich ein zentraler Satz an: „Der Geist sieht, die Sprache sieht, der Körper visitiert.“⁵³ Der Gegensatz zwischen Sehen und Visitieren ist jener zwischen der Philosophie und dem Körper, zwischen dem Intelligiblen und dem Sinnlichen. Der Körper sei die andere Seite der Philosophie, deren Objekt, das diese aber gar nicht sehen wolle.

Das Sehen des Geistes und das Sehen der Sprache sind statisch und immobil. Dagegen ist mit dem Verb „visitieren“ nicht einfach nur das Sehen verbunden, so Michel Serres, sondern „hinzu kommt ein Gehen, denn wer visitiert, der geht etwas ansehen, und schließlich ist da noch ein aktives, *insistierendes* Moment, das prüft und untersucht, das Wohlwollen oder Autorität zeigt“.⁵⁴ Die philosophische Leistung des Verstandes und der Sprache bestehe darin, Phänomene zu isolieren und losgelöst von ihrem Umfeld zu betrachten. Der Körper aber ziele, indem er visitiert auf das Ganze, das Panorama. Serres schreibt:

Kein Körper hat jemals und allein den Duft einer Rose gerochen. [...] Der Körper riecht eine Rose und zugleich damit tausend Düfte rings umher, er sieht eine vielgestaltige Landschaft und erzittert unter den Wellen des Schalls während er zugleich dieses ganze bunte Gemisch aus Sinneswahrnehmungen abweist, um frei zu phantasieren, um sich in Abstraktionen zu ergehen oder in Ekstase zu verfallen, um aktiv an seinem Zustand zu arbeiten oder ihn auf zig Arten zu interpretieren, ohne daß er dabei aufhörte, ihn zu empfinden. Der Körper verläßt den Körper in alle Richtungen [...].⁵⁵

52 Serres: *Die fünf Sinne*, S. 415.

53 Ebd.

54 Ebd. S. 412. (H.v.m.)

55 Ebd. S. 415.

Der visitierende Körper nimmt sich Raum, indem er über seine Sinne „zugleich“ eine Unzahl ästhetischer Eindrücke aufnimmt und verarbeitet, diese aber im gleichen Atemzug filtert und nur jene in die bewusste Wahrnehmung gelangen lässt, die im Moment wichtig erscheinen. In der Dynamik der Sinneswahrnehmung sieht Serres eine zentrale Eigenschaft des Körpers, im „[Z]ugleich“ von unendlich vielen Sinneseindrücken und deren „Abweisen“ entsteht ein Raum, der dem Körper allein gehört und in dem sich der Körper die Welt aneignet und zu eigen macht, indem er sich in der Welt verortet und sich „zugleich“ die Welt ordnet.

Was sich hier mit Bachtin und Serres andeutet, scheint für die Frage nach dem Insistieren des Körpers in Gelassimows und Hettches Romanen wesentlich zu sein, denn in beiden Texten drängen sich die vernarbten Körper Anderen auf, sie visitieren, nehmen aktiv den Raum (der Wahrnehmung) in Besitz. Michel Serres' Denken des Körpers unterstützt den hier formulierten Gedanken des Insistierens als genuiner Funktion des Körpers, der mit allen Organen, Gliedern und Vorgängen beständig auf sich hinweist. Sowohl die Körper in *NOX* wie in *Durst* unterlaufen festgefahrene, konventionalisierte Wahrnehmungsmuster, indem die Körper ständig ihre Körperlichkeit provokant vor Augen stellen und jeden Betrachter (und mich als Leser) zwingen, sich zu ihnen zu verhalten.

Die Texte im Zentrum dieses Kapitels, Thomas Hettches Roman *NOX* und Andrej Gelassimows Roman *Durst*, weisen zwei Gemeinsamkeiten auf: beide spielen in einer Umbruchphase vom Sozialismus zum Kapitalismus und beide fokussieren ihr Erzählen in erster Linie auf den versehrten Körper. Die hier vor allem interessierende Parallele ist jene einer an den Körper gekoppelten Sprachkritik, oder anders formuliert, das Herausstellen eines Versagens der Sprache im Angesicht des Körpers. In dieser Formulierung klingt unüberhörbar auch zugleich eine Aporie an, denn die Körper der beiden Romane sind keine realen,⁵⁶ sondern versprachlichte Körper. Zugleich aber erzählen beide Texte davon, wie sprachlich strukturierte Wahrnehmungsmuster in der Konfrontation mit dem Körper suspendiert werden. *NOX* und *Durst* stellen also den Körper in den Mittelpunkt ihres Erzählens, und das Besondere dieser Körper scheint mir der Modus des Insistierens zu sein, das plötzliche Auf- und Eintreten eines Körpers ins Wahrnehmungsfeld einer Figur, deren Wahrnehmung durch die schiere Präsenz jenes versehrten Körpers gefangen genommen wird. Dadurch verhindert das Insistieren des Körpers dessen Überwältigung in Form kategorialer, sprachlich strukturierter Einordnungen. Beide Romane loten dabei Darstellungsmöglichkeiten des

56 Wie bspw. Körper in Fotografien oder Filmen als real anzusehen wären, auch wenn die dargestellte Körperlichkeit (wie Narben, Falten oder Wunden) nicht echt, sondern simuliert sein kann. Nichtsdestoweniger erscheinen sie als reale und deshalb keiner sprachlichen Repräsentation bedürftige Körper.

Körperlichen aus und problematisieren die Grenzen von Körperdarstellungen im Medium der Schrift. Dabei können sie auf eine literarische Tradition verweisen, für die der versehrte Körper stets beides war: Faszinosum und Tabu.

4.1 Gesichtsverluste.

Effekte des abwesenden Gesichts in Andrej Gelassimows *Durst*⁵⁷

Er ist achtundvierzig Jahre alt, er wirkt älter, an den Schläfen ergrautes Haar, kurzgeschnittener, grauer Bart. Ein breiter Mund, fleischige Lippen, da sind Schnitte in den Lippen und Narben um den Mund wie nach Kämpfen oder Verletzungen, er hat ein grobes, faltiges Gesicht. Es mag von Einsamkeit oder zu vielen Genüssen verwüstet sein, was genau in seinem Gesicht wohnt, lässt sich nicht sagen, aber das Verwüstete macht ihn schön; sie fand gleich, er hat ein verwüstetes und schönes Gesicht.

Tomas Espedal⁵⁸

Über die Problematik des Kriegsversehrten hatte ich schon in Bezug auf Heinrich Bölls Erzählfragment „Die Verwundung“ gesprochen,⁵⁹ wo ich im wesentlichen drei Aspekt hervorgehoben hatte, die mir konstitutiv scheinen, um über die Wunde zu sprechen: Offenheit, Kontingenz und Evidenz. Als kriegsversehrt gelten aber auch jene Körper, die nach einer Heilung Narben zurückbehalten, die mehr oder weniger offen zu sehen sind. In der Figur des Kriegsversehrten bündeln sich mehrere Probleme, v.a. während und nach dem Ersten Weltkrieg, wo um die soziale, ökonomische und politische Wiedereingliederung der versehrten Soldaten heftige Debatten geführt wurden. Erfindungen wie Arm- und Beinprothesen sollten helfen, die Soldaten wieder in die Arbeitswelt zu integrieren und ihnen einen funktionstüchtigen Körper zurückgeben.⁶⁰ Im sozialen Gefüge waren die Versehrten trotz aller Bemühungen einer Integration oftmals Störelemente, die gleich mehrfach Unruhe

57 Teile dieses Kapitels beruhen auf meinem Artikel „Er sieht mich an und schweigt.“ Das Insistieren des Körpers in Andrej Gelassimows Roman *Durst*, in: Torsten Erdbrügger und Stephan Krause (Hg.): *Leibesvisitationen. Der Körper als mediales Politikum in den (post)sozialistischen Kulturen und Literaturen*. Heidelberg 2014. S. 369–385; meinem Lexikonbeitrag „Žažda“, in: *Kindlers Literatur Lexikon*, 3., völlig neu bearbeitete Auflage hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. Stuttgart 2009 ff., Online Datenbank <http://www.klll.-online.de>; sowie einem Vortrag, den ich 2015 bei dem Workshop *Sinnesaufubr. Weisen somatischer Beunruhigung* an der Universität Erfurt gehalten habe.

58 Tomas Espedal: *Wider die Natur*. Aus dem Norwegischen von Hinrich Schmidt-Henkel. Berlin 2015. S. 9.

59 Siehe Kapitel 3.3 dieser Arbeit.

60 Vgl. Eva Horn: „Der Krüppel. Maßnahmen und Medien zur Wiederherstellung des versehrten Leibes in der Weimarer Republik“, in: Dietmar Schmidt (Hg.): *KörperTopoi. Sagbarkeit – Sichtbarkeit – Wissen*. Weimar 2002. S. 109–136; Sabine Kienitz: *Beschädigte Helden. Kriegsinvalidität und Körperbilder 1914–1923*. Paderborn 2009. S. 11–28; Ana Carden-Coyne: „Kriegsversehrter“ (aus dem Englischen von M. Michaela Hampf), in: Netzwerk Körper (Hg.): *What can a Body do? Praktiken und Figurationen des Körpers in den Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main 2012. S. 155–165.

verursachten, indem sie ein sichtbares Fanal der Kriegsgreuel waren und den Krieg überhaupt auf einer individuellen Ebene sichtbar werden ließen. Aber auch weil die Kriegsversehrten Forderungen nach besserer Versorgung durch den Staat stellten, was mehr und mehr auf politisches wie gesellschaftliches Unverständnis stieß.⁶¹ Konnten fehlende Gliedmaßen dank prothetischer Hilfen weitestgehend unsichtbar gemacht werden, war das mit versehrten Gesichtern nicht möglich. Gesichter, denen ganze Teile weggeschossen oder weggebombt wurden, verstören zutiefst tradierte Körperbilder, in denen v.a. über das Gesicht Identität⁶² hergestellt wird. Von den meisten hier angesprochenen Problemfeldern handelt auch Andrej Gelassimows 2002 erschienener Roman *Durst*.⁶³

Durst ist einer jener russischen Texte, die sich kritisch mit den politischen Verwerfungen in Russland seit dem Zusammenbruch der Sowjetunion auseinandersetzen.⁶⁴ Er verweist mit dem ersten Tschetschenienkrieg (1994-1996) auf den Topos Tschetschenien, der in der russischen Kulturgeschichte tief verwurzelt ist und in der russischen Literatur seit mehr als 200 Jahren mit wechselnden Schwerpunkten verhandelt wird. Der Topos Tschetschenien siedelt sich dabei innerhalb eines ambivalenten Kaukasus-Diskurses an; die literarischen Beschreibungen dieses Verbannungsortes schwanken zwischen euphorischer Hinwendung und abgrundtiefem Hass, zwischen kultureller Faszination und verhöhrender Überheblichkeit.⁶⁵ In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhundert beginnt sich eine stark ressentimentbehaftete Sichtweise auf Tschetschenien in der russischen Kultur zu verfestigen, wie Michail Ryklin betont:

Das in den letzten Jahren [vor 2003, T.S.] von der Propaganda erzeugte Bild des Tschetschenen ist von jenem inneren Tschetschenen nicht zu trennen, der aus dem Bewußtsein des heutigen Russen erwächst. Mittels der Prozedur der Veräußerlichung, der Schaffung eines monumentalen Feindbildes wird versucht, die Furcht vor einer riesigen Zahl innerrussischer (oftmals Moskau-interner) Probleme abzuschütteln. So erschrecken populäre Romanschriftsteller ihre Leser mit Beschreibungen, wie biologische oder chemische Kampfstoffe in die Hände von tschetschenischen Verbrechern gelangen oder wie diese ein Atomkraftwerk in ihre Gewalt bringen und auf einen Schlag alle Russen zu Geiseln nehmen.⁶⁶

61 Vgl. Kienitz: *Beschädigte Helden*, S. 18, 23, sowie 288–294.

62 Und die Möglichkeit zur Identifizierung selbstredend.

63 Andrej Gelassimow: *Durst*. Aus dem Russischen von Dorothea Trottenberg. Berlin 2011. Originalzitate weise ich nach folgender Ausgabe nach: Andrej Gelassimow: „Жажда“, in: ders.: *Жажда*. Moskau 2009. S. 219–313.

64 Wie auch die in Deutschland sehr viel bekannteren Autoren Vladimir Makanin, Vladimir Sorokin und Jurij Andruchowitsch. Besonders die frühen Texte Sorokins noch aus den 1980er Jahren, v.a. die Erzählungen aus dem Band *Obelisk*, die Romane *Roman* und *Norma* sind stark über eine Thematisierung extremer Körperlichkeit bestimmt, seien es Ausscheidungen (*Obelisk*), das Essen vermeintlich aus Ausscheidungen hergestellter Schokolade (*Norma*) oder exzessives Töten (*Roman*).

65 Eine kursorische Darstellung dieses Kaukasus-Diskurses unternimmt Daniel Henseler: „Der Kaukasus in der russischen Literatur“, in: *G2W – Ökumenisches Forum für Glauben, Religion und Gesellschaft in Ost und West*. 39. Jahrgang (2011), Nr. 6, S. 22–23. Henseler kommt auch auf den Roman *Durst* zu sprechen und deutet Kostjas verbranntes Gesicht in einer verkürzenden und dem Roman inadäquaten Lesart wie folgt: „[...] sein Gesicht hält den Menschen stets das vor Augen, was man in Russland oft nicht sehen will.“ Ebd. S. 23.

66 Michail Ryklin: „Das Bild der Tschetschenen in der russischen Kultur“, in: Florian Hassel (Hg.): *Der Krieg im*

Gelassimow gehört jedoch zu jenen Autoren, die die mediale Steuerung durch den Kreml in Bezug auf die gesamte Berichterstattung über Tschetschenien hinterfragen und damit versuchen, einen kritischen Diskurs in der russischen Öffentlichkeit zumindest anzustoßen. Um dies zu ermöglichen, wendet Gelassimow in *Durst* einen so einfachen wie effektiven Kunstgriff an. Lassen sich Nachrichten, Informationen oder Medien manipulieren, läuft dieses Verfahren bei einem hochgradig vernarbten Körper, der sich dem Blick aufdrängt und nicht ohne Weiteres verstecken kann, ins Leere. Das Ereignen des Körpers im Modus des Insistierens wird in Gelassimows Roman auf vielfältige Weise anschaulich, ja geradezu als Grundstruktur des gesamten Textes etabliert.

Kostja, der junge Erzähler des Romans, ist ein Veteran des ersten Tschetschenienkrieges, aus dem er mit einem zur Unkenntlichkeit verbrannten Gesicht heimkehrte. Diese Vernarbung bestimmt seitdem Kostjas soziale und ökonomische Beziehungen, die vorrangig von Isolation und Benachteiligungen bestimmt sind, was auch dadurch betont wird, dass er in der russischen Provinz lebt. Er geht keiner regelmäßigen Beschäftigung nach, sondern renoviert gelegentlich Wohnungen in Schwarzarbeit und völlig alleine: „Sie [die Kunden, T.S.] wunderten sich zwar, wenn ich ihnen am Telefon erklärte, dass ich allein arbeite, doch wenn sie mich dann sahen, wunderten sie sich nicht mehr. Jedenfalls fragten sie nicht mehr, warum die Renovierung so lange dauerte.“⁶⁷ Hat er keine Arbeit, zieht er sich mit dutzenden Flaschen Wodka für Wochen in seine Wohnung zurück und stellt seine sozialen Kontakte ein. Aus dieser Ausgangssituation heraus entwickelt sich nun ein Geschehen, das dem Muster eines Selbst(er)findungsnarrativs in Form einer Reise folgt. Denn eines Tages tauchen Kostjas ehemalige Kameraden Genka und Paschka auf, die gemeinsam nach ihrem verschwundenen Kameraden Serjega⁶⁸ suchen wollen. Nur auf den ersten Blick handelt es sich dabei um eine einfache Geschichte, die von der Provinz bis in die Metropole Moskau führt. Eingebettet in diese Grundstruktur werden auf den wenigen Seiten des Buches eine Vielzahl von

Schatten. Rußland und Tschetschenien. Frankfurt am Main 2003. S. 204–221, hier S. 208.

67 Gelassimow: *Durst*, S. 16. – Vgl. auch ebd. S. 101: „Bis die Ärzte den Verband endgültig abnehmen, war es nicht so schlimm, in der Stadt herumzulaufen, aber danach war es etwas anderes. Vor allem, wenn ich Bekannte traf. Ich weiß nicht einmal, wem es unangenehmer war, mir oder ihnen. Weil man sich Mühe geben musste. So tun musste, als würde man gar nichts bemerken. Deshalb war ich meistens zu Hause oder in den Wohnungen, die ich renovierte. Mit den Besitzern kommunizierte ich per Telefon. Und wenn sie vorbeikamen, hatten sie im Allgemeinen was anzugucken. Sie brauchten sich nicht groß verstellen.“ [„До того как врачи окончательно сняли бинты, ходить по улицам еще было нормально, а потом стало уже не так. Особенно, когда встречал знакомых. Даже не снаю, кому было неудобней — мне или им. Потому что надо ведь стараться. И как бы не замечать. Поэтому больше сидел дома и в квартирах, где делал ремонт. С хозяевами общался по телефону. А когда они приходили, то им, в общем, было на что смотреть. Почти не прикидывались.“ Gelassimow: „Жажда“, S. 303.]

68 Die deutsche Übersetzung gibt den Namen als Serjoga wieder. Ich orientiere mich am Original, das den Namen Serjega verwendet.

Problemfeldern der modernen russischen Gesellschaft aufgegriffen und kritisch reflektiert: Krieg, Alkoholmissbrauch, Gewalt, Kriminalität, Korruption, Verwahrlosung, Orientierungslosigkeit und Geldmangel. In dieser Verschränkung ergeben sich komplexe Konstellationen, in deren Zentrum, so eine meiner Kernthesen, immer wieder das Insistieren des Körpers steht.

Die Geschichte der Suche nach Serjega ist die narrative Rahmung, um von den Schwierigkeiten zu erzählen, die Kostja bei der Integration in die sich stark wandelnde russische Gesellschaft zu schaffen machen, weil die Suche ihn zwingt, sich der Gesellschaft zu zeigen, sich selbst und sein versehrtes Gesicht nach außen zu tragen. Während der Suche kommt Kostja wieder mit seinem Vater in Kontakt, der mit seiner neuen Familie in Moskau lebt und in seiner Funktion als hoher Beamter im Verteidigungsministerium bei der Suche nach Serjega helfen soll. Es sind vor allem Kostjas Halbgeschwister Slawa und Natascha, für die er allmählich brüderliche Gefühle entwickelt. Über die beiden Kinder findet er auch wieder zum Zeichnen, das sein großes Talent und seine versteckte Leidenschaft ist. Sein ehemaliger Schuldirektor entdeckte Kostjas Talent und förderte ihn, indem er ihn zwang, genau zu sehen und über das, was er tut zu reflektieren. Seitdem Kostja aber in der Armee diente und schließlich verletzt heimkehrte, hat er das Zeichnen aufgegeben. Bis er Slawa und Natascha kennenlernt, denen er Unmengen Papier vollzeichnen muss, mit Pokémon, Disney-Figuren, Tieren. Allmählich beginnt Kostja auch Personen und Szenen aus seiner eigenen Erinnerung zu zeichnen. Er kann bald nicht mehr damit aufhören, sogar während der Suche zeichnet er und kommt auf diese Weise zur Ruhe und zu sich selbst. *Durst* ist somit auch als Parabel einer Künstlerwerdung zu lesen. Der Umgang mit dem Körper, nicht nur in Bezug auf dessen Insistieren, wird in Gelassimows Roman auf vielfältige Weise anschaulich, ja geradezu als Grundstruktur des gesamten Textes etabliert.

(an)sehen oder (aus)sprechen. Der versehrte Körper als narrative Klammer
Eindrücklich führt dies der Beginn des Romans vor, der mit einer Retrospektion einsetzt, in der Kostja von der Tristesse seines Lebens erzählt. Gerade hat er ein Dutzend Flaschen Wodka mühsam in Kühlschranks und Küche verstaut, da klingelt seine Nachbarin Olga und bittet Kostja (offenbar nicht zum ersten Mal) dabei zu helfen, ihren fünfjährigen Sohn Nikita ins Bett zu bringen.

– Na, wer will denn da nicht schlafen?

Der Junge zuckte zusammen und starrte mich an wie ein Gespenst. Sogar seine Bauklötze ließ er fallen.

– Wer hört denn da nicht auf die Mama?

Er sieht mich an und schweigt. Nur seine Augen sind groß wie Untertassen.

4. Aus der Sprache fallen. Vom Insistieren des Körpers

– Komm, mach dich fertig, sagte ich.⁶⁹ – Wenn du der Mama nicht gehorchen willst, wohnst du eben bei mir. Du kannst aber nur ein Spielzeug mitnehmen.
Er schweigt, und sein Mund öffnet sich sperrangelweit.
– Was nehmen wir mit? Das Auto oder den hier? Wer ist denn der Kerl hier mit der Unterhose? Etwa Superman? Komm, nimm Superman mit.
Er guckt rüber zu Olga und flüstert:
– Ich will schlafen. Mama, ich geh jetzt von ganz alleine schlafen.⁷⁰

– А ну-ка, кто у нас тут не хочет спать?
Пацан всдрогнул и уставился на меня как на привидение. Даже кубики свои уронил.
– Кто тут маму не слушает?
Он смотрит на меня и молчит. Только гласа у него стали по чайнику.
– Давай собирайся, — говорю я. — Раз не хочешь слушаться маму — будешь пить со мной. Можешь взять только одну игрушку.
Тот молчит, и рот у него открывается очень сильно.
– Какую с собой возьмем? Машину или вот этого мужика? Это кто у тебя тут в трусах? Супермен, что ли? Давай бери с собой супермена.
Он переводит глаза на Ольгу и шепчет:
– Я буду спать. Мама, я сам спать сейчас лягу.⁷¹

Was hier passiert setzt das Grundthema des versehrten Körpers, ohne dass ich als Leser schon wusste, dass Kostjas Gesicht vollkommen verbrannt ist. Die bloße Anwesenheit des Mannes verängstigt den fünfjährigen Jungen zutiefst, und erst am Ende der kurzen Szene erfahre ich, dass Kostja starke Verbrennungen hat. Schon in dieser kurzen Begegnung kommt das Insistieren des Körpers zur Geltung, indem Kostjas verbranntes Gesicht den Raum der Wahrnehmung des Jungen derart bestimmt, dass es Nikita die Sprache verschlägt. Der Anblick des versehrten Gesichts⁷² setzt nicht einfach nur die Sprache aus, sondern verhindert die Kategorisierung und damit Einhegung des Körpers in und durch Sprache. Nikita kann das, was ihn anblickt nicht in Worte fassen, er kann nicht einmal schreien. Nur schweigen ist möglich. Auf der grammatischen Ebene bildet sich zudem das ab, was die Szene beschreibt, indem der Tempus wechselt. Beginnt der Roman im epischen Präteritum, nach Käthe Hamburger ja die typische Zeitform des Erzählens, die für den Rezipienten eigentlich als Präsens empfunden werde, wechselt mit dem Eintritt des versehrten Körpers der Text seine Zeitform hin zum Präsens und verdeutlicht auf diese Weise die Unmittelbarkeit der Wahrnehmung des kleinen Jungen. Genauer betrachtet, habe ich es hier mit einem an zwei Figuren gekoppelten Präsens zu tun. Kostja verlässt mit dem Wechsel ins Präsens seine dem Erzählten chronologisch später situierte Erzählposition und betont im präsentischen Erzählen

69 Der Übersetzung ist offenbar ein Fehler unterlaufen, denn sie wechselt für einen kurzen Moment zurück ins Präteritum, das Original hingegen behält das Präsens bei („Komm, mach dich fertig, *sagte* ich.“ – „Давай собирайся, — *говорю* я.“).

70 Gelassimow: *Durst*, S. 9–10.

71 Gelassimow: „Жажда“, S. 220.

72 Genitivus subjectivus und objectivus zugleich meinent.

die Bedeutung seiner körperlichen Gegenwärtigkeit für die erzählte Szene, hebt dadurch aber eben auch die Wahrnehmung des Jungen hervor (und nimmt sie ernst⁷³), die von der Gegenwart des versehrten Körpers überwältigt wird.

Die Interaktion zwischen Kostja und Nikita bleibt einseitig, denn der Junge ist starr vor Angst und kann seinen Mund, aus dem kein Laut dringt, nur „sperrangelweit“ öffnen. Die Lösung für Nikitas Erstarrung, sprachlich wie körperlich, liegt allein im Abwenden von der ihn erschreckenden Erscheinung Kostjas. Denn erst als Nikita zu seiner Mutter blickt, findet er wieder zur Sprache. Im Abwenden vom versehrten Körper wird Sprache möglich, der Text illustriert damit eine Problematik, mit der jede Art von Kunst konfrontiert ist, die den Körper thematisieren will: nämlich das stetige Ringen um und das Ausloten adäquater Darstellungsformen.⁷⁴ Die beschriebene Szene verdeutlicht das recht gut, indem der Ausschluss des Körpers aus der direkten Wahrnehmung (das Abwenden des Blicks) den Körper erst adressierbar macht. Diese Adressierung ist aber wiederum indirekt, weil schon verschoben in dem Sinne, dass Nikita einen Effekt des versehrten Körpers adressiert, die Angst, die Verstörung, das Monströse etc. Nikita muss den Körper also aus seiner Wahrnehmung ausschließen, um überhaupt sprachlich reagieren zu können, und möchte mit diesem ersten Ausschluss Kostja so schnell wie möglich verschwinden machen und damit aus seiner wahrnehmbaren Welt ausschließen. „[I]t is by being interpellated within the terms of language that a certain social existence of the body first becomes possible“.⁷⁵ Das aber verweigert Nikita dem Körper Kostjas im Abwenden und Ausschließen, er möchte ihn verschwinden machen. Und Kostja verschwindet ja tatsächlich und begibt sich mit seinen Freunden auf die Suche nach Serjega. Mit der Suche setzt der Roman eine narrative Rahmung, die dem Text weitere Verhandlungsebenen des versehrten Körpers eröffnet, indem Kostja mit gesellschaftlichen, ökonomischen, sozialen und familiären Vorurteilen und Herausforderungen konfrontiert wird.

„Er sieht mich an und schweigt“ – erst im Rückblick erscheint die Reaktion des kleinen Jungen als vollkommen normal, doch an dieser Stelle weiß ein:e Leser:in noch nicht

73 „An seiner Stelle hätte ich mich noch viel mehr erschrocken“, wird Kostja kurz darauf zu Olga sagen. Gelassimow: *Durst*, S. 10.

74 Auch vermeintlich realistische Künste wie die Fotografie scheitern an dieser Stelle bzw. Herausforderung, was ich in der Einleitung zu dieser Arbeit am Beispiel der Fotografie „suicide attempt 1974“ von Ishiuchi Miyako zu zeigen versuchte, wo die Fotografie einzig die Narbe und ihre unmittelbare Umgebung zeigt, den Restkörper aber ausblendet. Allerdings, und das muss besonders betont werden, ist dieses Scheitern nicht negativ zu sehen, sondern als spezifischer Weg der jeweiligen Darstellung des Körpers mit diesem umzugehen, sich zu ihm zu verhalten. Bis zu einem gewissen Grad ist es also unerlässlich für Darstellungen des Körpers diesen auszuschließen und sich von ihm abzuwenden.

75 Judith Butler: *Excitable Speech. A Politics of the Performative*. New York 2007. S. 5.

viel von Kostjas verstörendem Anblick. Bei genauerer Lektüre und Kenntnis des Romans aber geht es gar nicht um den Schrecken des Jungen, sondern um das Schweigen im Angesicht des Körpers. Während der Körper visitiert, ist nur Schweigen möglich. Michel Serres versucht genau dieses Phänomen zu beschreiben, in der Überzeugung, dass die Erfahrungswirklichkeit des Körpers⁷⁶ kein Gegenstand der Sprache sein kann. Sprache begreift den Körper immer nur in seinen Zuständen und seinem Tun: frieren, schwitzen, riechen, schmecken, gehen, laufen oder schwimmen. Die sinnliche und körperliche Komplexität dieser Zustände kann nicht in Worte gefasst werden. Im Angesicht des Körpers muss jede Sprache versagen. Diese einfache und doch hochkomplexe Setzung zu Beginn des Romans wird auch am Schluss aufgegriffen, wenn Kostja erneut Nikita ins Bett bringen soll:

Als er mich sah, lief der Junge sofort in sein Zimmer.
– Warum hast du deine Soldaten auf dem Teppich liegenlassen? fragte ich, als ich hinter ihm reinkam. – Man lässt seine Jungs nicht im Stich. Na, hier nimm.
Er streckte die Hand aus und nahm mir seine Leutchen ab.
– Danke.
– Los, ab ins Bett, aber schnell.
Er zog die Hose und das Hemd aus und sprang rasch ins Bett.
– Na, na, genug gezappelt, sagte ich nach einer Minute. – Was kicherst du denn da? Unter der Decke hervor spähte ein Auge. Dann ein zweites. Dunkel, wie Pflaumen.
– Ich weiß Bescheid.
– Was weißt du?
– Ich weiß Bescheid, ich weiß Bescheid.
– Was weißt du denn?
– Dass du nicht zum Fürchten bist. Es ist bloß dein Gesicht.
– Aha, so, jetzt wird aber schnell geschlafen. Sonst ... rufe ich deine Mama.
Er kicherte wieder und versteckte sich unter der Decke.⁷⁷

Увидев меня, мальчишка сразу же убежал в свою спальню.
– Что же ты солдатиков на ковре оставил? — сказал я, входя следом за ним. — Своих не бросают. На вот, восьми.
Он протянул руку и взял у меня своих человечков.
– Спасибо.
– Давай, скорее ложись спать.
Он стянул с себя штаны и рубашку и быстро нырнул в постель.
– А ну-ка, хватит вертеться, — сказал я через минуту. — Чего ты там хихикаешь? Из-под одеяла появился один глаз. Потом другой. Темные, как две сливы.
– А я знаю.
– Что ты знаешь?
– Знаю-знаю.
– Да что ты там знаешь?
– Что ты не страшный. Это у тебя просто такое лицо.
– Так, ну-ка, быстро давай спать. А то... позобу твою маму.
Он снова хихикнул и спрятался под одеялом.⁷⁸

76 Als Genitivus subjectivus verstanden.

77 Gelassimow: *Durst*, S. 111–112.

78 Gelassimow: „Жажда“, S. 312–313.

Schon auf den ersten Blick fällt die Veränderung zur Eingangsszene auf, weil der Junge offenbar nicht mehr ängstlich ist, wenn er Kostja sieht. Ähnlich wie Kostja, der während der Suche gelernt hat, seine andere Körperlichkeit zu akzeptieren, und sein Künstlertum nach und nach wieder entdeckt und auch praktiziert,⁷⁹ scheint auch Nikita in den Wochen von Kostjas Abwesenheit einen kognitiven Sprung gemacht zu haben. Nun ist die Furcht im Angesicht des versehrten Körpers der Erkenntnis gewichen, dass es doch bloß ein äußerlicher Makel ist und unter der starren Maske kein Monster steckt. Nikita sieht in Kostjas Gesicht nicht mehr als das, was es geworden ist, eine Narbe. – Und dennoch bleibt die Sprache dem Körper Kostjas fern, was auch die zitierte Passage zeigt. Nikita ist hier v.a. als Stimme und nicht so sehr körperlich präsent. Eine Stimme, die ihren körperlichen Ursprung unter der Bettdecke versteckt und als Sprache „Bescheid“ zu wissen glaubt. Die Spannung zwischen dem Körper und dessen sprachlichen Repräsentationen bzw. seinen sprachlichen Adressierungen wird am Ende des Romans zwar nicht aufgelöst, aber in eine Art Spiel übertragen, in dem sich nun die Sprache vor dem Körper versteckt und es eben nicht mehr am versehrten Körper ist, das tun zu müssen.

Anfang und Ende des Romans bilden eine Klammer, die sich um die Sprachlosigkeit im Angesicht des Körpers schließt. Das Insistieren des Körpers, so könnte man annehmen, verweist immer nur auf die Unzulänglichkeiten der Sprache, das, was Welt, Natur und auch Körper sein könnte, zu verstehen. Aber was diese Natur, was dieser Körper ist liegt nur bedingt im Darstellungsbereich von Sprache oder Schrift. Indem sich das Körperliche außerhalb des Sprachlichen situiert, wird der Körper zum Problem für die Sprache. Er setzt ihr Grenzen, die unmittelbar mit dem Insistieren zusammenhängen, das keiner Sprache oder Schrift und damit keiner Lektüre bedarf, weil es eben immer schon präsent ist und nicht erst repräsentiert werden muss. Darin liegt die Sprachproblematik des Körpers, denn Sprache kann mit Präsenz nicht oder besser kaum⁸⁰ umgehen, weil in der Sprache das Abwesende nur im Modus der Repräsentation darstellbar ist. Daher das Schweigen im Angesicht des versehrten Körpers. Den Körper kennt keine Sprache und der Körper spricht auch nicht – was man in der kurzen Formel „der Körper ist“ fassen könnte, eine Formel von scheinbar dogmatischer Klarheit, die aber nur bedingt haltbar ist. Was daran liegt, dass ich sie nur deshalb ausgeben kann, weil sie mir durch die Lektüre eines Textes zugekommen ist, der den versehrten Körper

79 Was ich in dem noch folgenden Abschnitt *Medienwechsel. Unbeschreibliche Körper (ver)zeichnen* thematisieren werde.

80 Performative Äußerungen spielen gerade damit, dass sie sprachlich verfasst sind und zugleich das in Präsenz halten, wovon sie sprechen.

in eine bestimmte Konstellation bringt, die man durchaus als Versuchsanordnung verstehen kann und die mit sprachlichen Mitteln den Versuch unternimmt, dem Körper nahe zu kommen. Sprache beweist hier ihr Anpassungspotential, indem sie die für sie uneinholbare Präsenz des Körpers in deren Effekten beschreibt, eben wieder auf einem Umweg. Nikitas Verstummen wäre ein solcher Präsenzeffekt, den der Text mit nur einem Wort benennt: schweigen. Mehr muss der Text dazu nicht sagen und kann er vielleicht auch nicht, ohne den Körper durch Sprache einzuhegen und den Effekt wieder zu zerstören.

Der Körper Kostjas beharrt derart stark auf sich und seinen Versehrungen, dass in Nikitas Rezeption eben jene tradierten Weltbewältigungsmuster suspendiert werden, die jede Wahrnehmung unmittelbar kulturell situieren und anverwandeln. Kostjas Körper hat am Beginn des Romans keinen Ort in Nikitas Welt, weil der Junge (noch) keine Möglichkeiten hat, die Versehrungen in seine bisherigen Welterfahrungen sinnvoll einzuordnen. Kostja ist für die Sprache des Jungen noch das, was man sich mit Judith Butler vorstellen muss als

an impossible scene, that of a body that has not yet been given social definition, a body that is, strictly speaking, not accessible to [Nikita, T.S.], that nevertheless becomes accessible on the occasion of an address, a call, an interpellation that does not „discover“ this body, but constitutes it fundamentally.⁸¹

Am Beginn meiner und einer jeden Lektüre des Romans hat Nikita noch nicht die Fähigkeit, den versehrten Körper anzurufen und über sprachliche Verfahren zu adressieren und verfügbar zu machen, deshalb muss er sich abwenden: Um den versehrten Körper überhaupt (seiner Mutter gegenüber) ansprechen zu können, darf er ihn nicht ansehen.

Ansehen und Schein: Das Gesicht als Schauplatz des Insistierens
Die Problematik des Ansehens im physischen Sinne, das hatte sich auch schon in der Erzählung Richard Dehmels gezeigt, geht einher mit dem Abwenden vom versehrten Gesicht. Mit Georg Simmel lässt sich dahingehend argumentieren, dass mit dem Verlust der Gesichtszüge auch so etwas wie Individualität verloren geht, was zunächst paradox anmuten mag, weil doch Verbrennungen oder sogar der Verlust von Nase oder Kiefer hochgradig individualisierend wirken müssten. Simmel schreibt:

Im Gesicht aber prägen die Erregungen, die für das Individuum typisch sind: Haß oder Ängstlichkeit, sanftmütiges Lächeln oder unruhiges Erspähen des Vorteils und unzählige andere – bleibende Züge aus, der Ausdruck in der Bewegung lagert sich nur hier als Ausdruck des bleibenden Charakters ab. Durch diese eigentümliche Bildsamkeit wird allein das Gesicht gleichsam zum geometrischen Ort der inneren Persönlichkeit [...].⁸²

81 Butler: *Excitable Speech*, S. 5.

82 Georg Simmel: „Die ästhetische Bedeutung des Gesichts“, in: ders.: *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*,

Zunächst mag das wie eine Reminiszenz an Lavaters *Physiognomische Fragmente* erscheinen, in denen es ja darum ging, aus den Gesichtszügen aufs Innere des Menschen zu schließen, auf den Charakter.⁸³ Doch das Problem der Lesbarkeit des Gesichts stellt sich bei Simmel vollkommen anders. Zum einen ist das, was als Individualität firmiert, biografisch grundiert, wenn Simmel von den einprägenden Erregungen des Menschen spricht. Zerstörte Gesichtszüge wären dann mit der Auslöschung ebenjener individualisierenden, weil biografischen Merkmale verbunden. Enorme Gesichtsversehrungen wie bei Kostja überschreiben die individuellen Gesichtszüge, und die sich daraus ergebende Lesbarkeit ist ebenso enorm reduziert. Kostja ist sich dessen auch bewusst, wenn er zu seinem Vater sagt: „Ich bin nicht dein Sohn. Dein Sohn wurde in Grosny getötet, als unser Panzer ausbrannte. Ich bin ein anderer Mensch. Der Junge, der Angst vor dir hatte, ist im Panzer geblieben.“⁸⁴

Zum anderen argumentiert Simmel vor der Folie des Ästhetischen und nicht vorrangig des Charakters. Der Anteil des Gesichts am Ästhetischen stellt sich für Simmel v.a. dadurch heraus, dass das Gesicht in mehrfacher Hinsicht regulatorische Aufgaben übernimmt, oder anders gesagt, es zwischen verschiedenen „formalen Prinzipien“⁸⁵ zu verhandeln vermag: denen der Individualisierung und der Symmetrie. Die Wechselwirkung dieser beiden Prinzipien sieht Simmel in einer Art Gleichgewicht, wenn es heißt, dass „[d]as Gesicht [...] die merkwürdige ästhetische Synthese der formalen Prinzipien der Symmetrie und der Individualisierung [ist]: als Ganzes die letztere verwirklichend, thut es dies in der Form der ersteren, die die Beziehungen seiner Teile beherrscht.“⁸⁶ Das heißt also, dass jede Veränderung der symmetrischen Anordnung des Gesichts unmittelbar dessen Ganzheit (für Simmel liegt v.a. hier das Ästhetische begründet) zerstört und damit auch die Individualität. Der Verlust des Ästhetischen bedingt einen Verlust von Lesbarkeit ebenjener individuellen Züge, die helfen, Menschen einzuschätzen. Nicht-Lesbarkeit erzeugt Unsicherheit, die im Falle Kostjas anfänglich oft in Ablehnung umschlägt.

Simmels Entwurf einer Ästhetik des Gesichts operiert mit einer ex negativo-Bestimmung des Ästhetischen, das somit grundlegend von der Abweichung her bestimmt ist. An dieser Stelle drängt sich die Frage auf, was das für das Konzept des Insistierens bedeutet, das ich für die Narbe in Anschlag bringen möchte. Offenbar insistiert das Ästhetische nicht, sondern wird erst bestimmbar, wenn eines seiner nur latent wahrnehmbaren Merkmale so

Band 1. Herausgegeben von Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Otthein Rammstedt. Frankfurt am Main 1995. S. 36–42, hier S. 39.

83 Vgl. die Einleitung zu Kapitel 3 dieser Arbeit.

84 Gelassimow: *Durst*, S. 86.

85 Simmel: „Die ästhetische Bedeutung des Gesichts“, S. 40.

86 Ebd.

stark abweicht, dass diese Abweichung zu insistieren beginnt. Hier liegt das Störpotential der Narbe wie jeder körperlichen Auffälligkeit, die von einem diskursiv vorgeschriebenen Modell oder Maßstab abweicht. Zu sagen, das Ästhetische ist ohne die Abweichung nicht denkbar, ist eigentlich eine ziemlich banale Feststellung, die Simmels Versuch aber implizit zugrunde liegt. Jede filigrane Bestimmung des Ästhetischen, wo letztlich vor allem Latenzen statt Gewissheiten regieren, wird mit einer einzigen, oft nur winzig kleinen Abweichung obsolet. Oder mit Simmel gesprochen: „Um diese [vollkommene Einheit, T.S.] nun ästhetisch wirksam und genießbar zu machen, ist wesentlich, daß der räumliche Zusammenhang der Elemente des Gesichts nur in sehr engen Grenzen verschiebbar ist.“⁸⁷ Das Ästhetische wird sich also immer erst dann gezeigt haben, wenn es bereits zerstört ist.

Es ist das Gesicht, das in *Durst* immer wieder in verschiedenen Wendungen hervorgehoben wird: „Ihr seid jetzt das Gesicht der Bauindustrie.“ „Du brauchst gar nicht so ein Gesicht zu machen.“ „Schaut euch eure Gesichter an!“ „Ich sehe ihn an und denke, du solltest besser deine eigene Visage angucken.“ „Tolle Visage, Scharapow.“ „Er blickte mir ins Gesicht, und ich sah, dass ihm das nicht leicht fiel.“ „Sie haben irgendwie alle dasselbe Gesicht. Sieh mal, du hast ihnen allen dasselbe Gesicht gemalt.“ „Dieser kleine Bulle hatte nur gesagt, mit meiner Visage sollte ich nicht auf dem Bahnhof rumhängen, sondern besser zu Hause bleiben.“ „Ihm steht immer alles ins Gesicht geschrieben.“ – Mit dem Gesicht ist jener Körperteil angesprochen, der als privilegierter Ort der Lektüre des Menschen fungiert. Kostjas zur Narbe erstarrtes Gesicht überführt den ganzen Körper in einen stetigen Ausnahmezustand, weil sein Gesicht nichts mehr ist als eine starre Maske, die das diffizile Spiel der Mimik und auch des Scheins nicht mehr zulässt und auf diese Weise ein Insistieren des versehrten Gesichts in Gang setzt.

In der die Handlung vorantreibenden Suche nach Serjega verbindet der Roman zwei zentrale Diskurse, in denen Schein und Ansehen signifikant sind: das Soldatische und den Kapitalismus. Die Darstellung des postsozialistischen Russlands in *Durst* fokussiert auf den sich rasch ausbreitenden Kapitalismus der die sozioökonomische Rahmung bildet; die Körperproblematik entwickelt sich maßgeblich vor der kapitalistischen Folie. Dabei steht der hier vorgestellte Kapitalismus(entwurf) in doppelter Weise in Bezug zum Krieg, aus dem Paschka, Genka, Serjega und eben auch Kostja kommen. Zum einen ist es der militärische Hintergrund der vier Männer, der seine Schatten über den Kapitalismus wirft. Der Jeep, mit

87 Ebd. S. 37–38.

dem die drei Suchenden unterwegs sind, ist nicht von ungefähr ein kapitalistischer Panzer, der Macht und Geld repräsentieren soll. Vor allem Genka und Paschka werden als prototypische Repräsentanten, als Soldaten des wilden Kapitalismus inszeniert, dessen Regeln scheinbar bloß Verhandlungssache sind. Ihnen sind stereotype Accessoires beigegeben, die diesen Eindruck verstärken: der amerikanische Jeep, teure Zigaretten⁸⁸ und Sonnenbrillen. Genka und Paschka projizieren auf ihr „Business“ bestimmte Verhaltensweisen des starken, heldenhaften, unerschrockenen Soldaten.

Dass das Soldatische eines der den Roman prägenden Narrative ist, verdeutlicht eine von Kostjas Kindheitserinnerungen, die um seine Blinddarmentzündung kreist. Der Schmerz ist für das Kind kaum auszuhalten, als es mit unvorstellbarer Angst auf dem Operationstisch liegt. Die Narkoseschwester kommentiert das mit dem Versuch einer halbherzigen, stereotypen Ermutigung: „Was ist, weinst du jetzt? [...] Du wirst doch später mal Soldat. Soldaten weinen nicht. [...] Weißt du, wie es den Soldaten manchmal weh tut? Und die weinen auch nicht. Sie müssen das aushalten. Wirst du das aushalten, wenn du in den Krieg gehst?“⁸⁹ Schon Kindern wird soldatische Stärke und Härte als unabdingbare Tugend vermittelt. Das mythisch aufgeladene Ideal wird aber nicht in seiner Fragilität gezeigt; wäre das der Fall, könnte der Mythos unmöglich bestehen bleiben. Und doch ist der militärische Ruhm kontingent, auch wenn er einer Vielzahl von Faktoren unterliegen mag; schlägt bloß einer dieser Faktoren ins andere Extrem aus, kommt es zur Invalidität, zur Zerstörung des Mythos. Kostja weiß um diese Kontingenz: „Keiner konnte schließlich wissen, dass die Granate ausgerechnet da einschlagen würde, wo [Genka] mich hinschob“.⁹⁰

In der Figur Kostja nimmt der Roman eine Kritik des Mythos des Soldatischen vor, indem die zum Mythos gehörende ruhmverheißende Verletzung ins Extreme gesteigert wird. Das verbrannte Gesicht Kostjas vermag weder Ruhm und Ehre noch Stärke zu konnotieren, sondern denotiert allein jene absolute Verletzlichkeit des Menschen, die der Mythos eben auszuschließen versucht. Kostjas Gesicht ist seiner Fähigkeit beraubt, Ambivalenz, Polyvalenz oder gar Ambiguität zuzulassen, weil es seine mimische Ausdrucksfähigkeit weitestgehend verloren hat. Es scheint also ein Maß zu geben, bis zu dem eine Verwundung dem Soldaten Ruhm, Respekt und Anerkennung verleiht. Führt eine kriegerische Verletzung im Idealfall zu Orden und/oder einer Beförderung, weil mit ihr ein Gewinn an Erfahrung, Leidensfähigkeit

88 „Genka nimmt nämlich nur die teuren. Der Traum eines Idioten hat sich erfüllt. Ein amerikanischer Jeep, und am Boden liegen Zigaretten rum. Nicht einfach *Marlboro*.“ Gelassimow: *Durst*, S. 81

89 Gelassimow: *Durst*, S. 77. [„Ну что, теперь будешь плакать? [...] А солдатам, знаешь, как иногда бывает больно. И они не плачат. Они должны терпеть. Ты будешь терпеть, когда пойдешь на войну?“ Gelassimow: „Жажда“, S. 281.]

90 Gelassimow: *Durst*, S. 26.

und auch Beispielhaftigkeit verbunden wird, kann eine ins Extrem der Invalidität führende Verletzung den Mythos des heldenhaften Soldaten deshalb nicht erzählen, weil der sichtbare Schrecken die Möglichkeit für die Imagination des Heldentums überformt. Kostjas Narbengesicht ist in dieser Hinsicht nicht einfach nur Index eines Überlebens im Kriegseinsatz, sondern vor allem Metonymie seiner fortdauernden Untauglichkeit als Soldat. Die Kritik des Soldatischen verbirgt sich also in der Umkehrung des mythischen Elementes der Härte und Zähigkeit gegenüber Schmerz: nicht mehr die Wandlung einer momentanen Schwächung in eine neue Stärke wird hier thematisiert, sondern die perpetuierte, verstetigte Schwächung. Das Soldatische stellt sich so als ein äußerst fragiles Konstrukt heraus, das schneller dekonstruierbar ist als es der Mythos glauben machen will. Im offensichtlichen und unhintergehbaren, weil zur Narbe geronnenen Insistieren des Körpers ist die Negation eines Mythos begriffen, der für die postsozialistische Gesellschaft Russlands so wichtig ist. Das soldatische Narrativ findet schließlich seinen Weg und seine Übertragung ins kapitalistische Narrativ mittels der Parallelführung von Elementen, die den Kapitalismus zum Krieg erklären: Die Panzer werden zu Jeeps und der Kapitalist zu einem Krieger des Geldes. Kostjas Körper fällt also nicht nur aus dem Raster des Soldatischen heraus, sondern ebenso aus dem kapitalistischen Denken, weil er scheinbar nicht mehr effizient einsetzbar ist und seine Produktivkraft als zu gering erscheint. Daher wird der kapitalistisch effiziente Körper im Kontrast zu Kostjas Körper entworfen – und zugleich kritisiert.

In der Zeit zwischen dem ersten und zweiten Tschetschenienkrieg, in der der Roman spielt, huldigt die postsozialistische Gesellschaft Russlands am Ende des 20. Jahrhunderts einem wilden, zynischen Kapitalismus, in dem es um Geld, Macht und Ansehen geht, um Durchsetzungswillen und Stärke. Ein vom Krieg versehrter Körper, wie jener Kostjas, passt nicht mehr zum Mythos des Soldatischen, er ist unerwünscht und kann einige der im Kapitalismus zentralen Werte nicht mehr repräsentieren; vor allem aber fehlt es Kostja an Reputation, oder anders und bewusst mehrdeutig formuliert: Ansehen. Deshalb erfährt Kostja in nahezu jeder Begegnung mit fremden Menschen Ablehnung wegen seines verbrannten Gesichts, was sich in der Häufigkeit bestimmter Worte wie *Fresse* oder *Visage* zeigt, mit denen Kostjas Gesicht, auch mitunter von ihm selbst, bezeichnet wird. Im Kapitalismus, wie ihn *Durst* vorstellt, bilden Schein und Ansehen ein mächtiges Paar, dessen Bühne der (und nicht nur Kostjas) Körper ist.

Schon zu Beginn des Romans sind Genka und Paschka, die beiden Kameraden und Geschäftspartner heftig zerstritten, weil aus der gemeinsamen Kasse ein hoher Geldbetrag

verschwunden ist. Jeder macht den anderen dafür verantwortlich und so überschattet der Streit die Suche nach Serjega, weil beide sich beharrlich anschweigen. Eines Morgens tauchen beide mit Sonnenbrillen auf. Kostja ist zunächst irritiert, reißt Genka aber schließlich die Brille von den Augen, wo ein dunkles Veilchen zum Vorschein kommt. Es folgt eine Empörungsszene, die nicht zufällig die Mitte des Romans markiert:

– Ihr habt eine Brille aufgesetzt, [...] damit keiner sieht, was mit eurem Gesicht los ist. Damit alle denken, dass mit eurem Gesicht alles in Ordnung ist. Dass euch bloß die Augen weh tun. Dass euch die Sonne blendet. Aber was für eine Brille soll ich denn aufsetzen, verdammt? Was für eine, verdammt? Auf meine verdammte Visage?

Mir war nicht aufgefallen, dass ich angefangen hatte zu brüllen.

– Wofür zum Teufel braucht ihr eine Brille? Haben eure Kinder etwa Angst vor euch? Ekelt es eure Frauen, euch anzusehen? Holen euch etwa die Nachbarn, wenn ihre Kinder nicht ins Bett wollen? Hat man euch etwa das Hemd zusammen mit der Haut vom Leib gerissen? In Stücke geschnitten, weil es verdammt nochmal am Körper festgewachsen war? Mit ihm verschmolzen, als gehörte es dahin? Wenn ihr wüsstet, wie ihr mich ankotzt mit eurer Knete, mit eurem Schweigen, mit euren Fressen. Wie ihr mich ankotzt! Ich versteh das nicht: Wofür verdammt noch mal braucht ihr eine Brille? Was wollt ihr dahinter verstecken?⁹¹

— Очки надели, [...] чтобы никто не увидел, что у вас на лице. Чтобы все думали, что у вас с лицом все в порядке. Просто глаза болят. Слепли от яркого солнца. А мне какие очки, блин, надеть? Мне, блин! На мою, блин, вот эту рожу!

Я сам не заметил, как заорал.

— На хрена вам эти очки? Вас что, ваши дети боятся? Вашим женам противно на вас смотреть? Это вас, что ли, соседи зовут, когда у них дети не хотят спать? Или, может, с вас тельняшку вместе с кожей снимали? Вырвали ее по кускам, потому что она, сука, прямо в тело вросла. Вплавилась туда, как радная. Если бы вы знали, как заебали вы меня со своими бабками, со своим молчанием, со своими рожами. Как вы меня заебали! Я не понимаю: на хрена вам нужны очки? Вам-то что за очками прятать?⁹²

Mit seiner auf eigene Art insistierenden Kaskade an Fragen ist es Kostja um eine doppelte Unerhörtheit zu tun. Das Verstecken eines blauen Auges ist einerseits kindisch, andererseits aber fühlt er sich durch dieses Verhalten verletzt, weil er sein entstelltes Gesicht eben nicht verbergen kann. Die Sonnenbrille ist hier nicht nur kapitalistisches Accessoire, sie ist auch Mittel zur Verschleierung körperlicher Verwundbarkeit.

In dieser Szene wird das Gesicht vor allem in seiner Funktion als Kommunikationsinstanz akzentuiert, über die eine Vielzahl von Lektüren gesteuert werden. Jede mimische Bewegung des Gesichts, jedes Veilchen, jedes Mal und jede Narbe ist den Lektüren des Gegenübers ausgesetzt und unterliegt offenen Deutungsmustern, das heißt, ihre (Be)deutung liegt immer beim Betrachter. *Durst* stellt deshalb eine ganz spezifische Konzeption dieses Verhältnisses unter kapitalistischen Vorzeichen aus, in der das Gesicht möglichst merkmallas sein sollte. Damit ist gemeint, dass sämtliche Merkmale des Gesichts neutral sind und keine

91 Ebd. S. 55–56.

92 Gelassimow: „Жажда“, S. 261–262.

extremen Reaktionen provozieren. Die Merkmallosigkeit schränkt die Rezeption der körperlichen Aspekte des Gesichts ein, indem sie das Ansehen ausschließlich als Metapher zulässt und nicht als tatsächliche visuelle Wahrnehmung, als an-sehen.

Genkas und Paschkas Gesichter unterliegen nun nicht mehr dem Ideal der Merkmallosigkeit, vielmehr verweisen sie in doppelter Weise auf ihre Körperlichkeit. Das Tragen der Sonnenbrille ist eine Geste, die das Insistieren geradezu inszeniert anstatt es zu verschleiern, und die deshalb, genau wie Kostjas Gesicht, nicht so einfach übersehen werden kann. Zwar würden die Veilchen der beiden Streithähne auch ohne den Schutz der dunklen Gläser Aufmerksamkeit auf sich ziehen und einen schlechten Eindruck machen, doch die Verschleierung schlägt fehl und die Sonnenbrille setzt das Fragen nach der Körperlichkeit erst recht in Gang, vor allem wenn man sie trägt, obwohl die „Sonne [...] doch gar nicht [scheint]“. Findet das Insistieren des Körpers, egal ob als Narbe oder blaues Auge, auf dem Gesicht seinen zentralen Austragungsort, ist seine Unterdrückung kaum mehr möglich; zum einen, weil die gewohnten Rezeptionswege suspendiert sind und zum anderen, weil das Insistieren die Rezeption zu lenken, zu steuern und zu vereinnahmen beginnt.

Was diese für den Roman doppelt zentrale Stelle bemerkenswert macht, ist v.a. die Gegenüberstellung verschiedener Körper- bzw. Hautzeichen. Lassen die Veilchen nahezu eindeutige Rückschlüsse auf ihre Ursachen zu, weil beide Kameraden jene Zeichen tragen und sich das dahinterstehende Geschehen deshalb leicht errahnen lässt, ist das bei Kostjas Brandnarben gerade nicht mehr möglich. Zwar können diese auf das rudimentäre Narrativ einer Brandverletzung bezogen werden, der Hergang aber bleibt unzugänglich, weil er variantenreicher sein kann. Außerdem sind die Veilchen bloß temporär, wohingegen Kostjas Narben unvergänglich sind.

Das Gesicht, ob nun mit Veilchen oder Narbe gezeichnet, ist für den Roman *Durst* auf je andere Weise der Schauplatz des Insistierens. Die Veilchen betonen weniger die körperliche Dimension des Insistierens als dass sie tatsächlich Zeichen sind, die für etwas stehen, die etwas repräsentieren. Innerhalb des Diskurses des Soldatischen, und in diesem steht ja die Konstellation der drei Kameraden, sind die Veilchen unerhörte Zeichen, weil sie pejorativ als Zeichen für Schwäche gelesen werden: wer ein Veilchen trägt, hat (schon) verloren. Deshalb verstecken Genka und Paschka diese Zeichen unter Sonnenbrillen, weil sie wissen, dass sie auf jeden Fall zu ihren Ungunsten gelesen würden. Was sich auf ihren Gesichtern abspielt ist ein Kampf auf dem Feld des Ansehens, das eben keine Makel, oder zumindest nur bestimmte Makel zulässt, solche, die das Ansehen heben, weil sie eindeutig sich dem Mythos des

Soldatischen positiv zuordnen lassen, die Kraft, Durchsetzungswillen und Standhaftigkeit bezeichnen. Solche Zeichen dürften aber die Schwelle zur Invalidität nicht überschreiten. Kostja adressiert diesen Diskurs in seiner Suada jedoch oder gerade nicht, sondern stellt vielmehr darauf ab, dass er sich dem Insistieren seines Gesichts niemals wird entziehen können. Seine Fragen zielen auf den fundamentalen Unterschied zwischen vergänglichen Hautzeichen und solchen, die den Körper immer zeichnen werden, die eine Permanenz haben.

Diese Permanenz, von der Kostjas vernarbtes Gesicht geprägt ist, durchzieht den Roman grundlegend, ohne jedoch als solche benannt zu werden. Denn eine der bemerkenswertesten und zugleich unscheinbarsten Eigenheiten des Textes ist gerade die sprachliche oder besser gesagt textuelle Abwesenheit des vernarbten Gesichts. Das hängt zum einen damit zusammen, dass der Roman von Kostja selbst erzählt wird, der es offenbar nicht für nötig hält, sein Gesicht zu beschreiben. Zum anderen ist die Absenz des verbrannten Gesichts auch poetologisch begründet, weil die Schwierigkeit einer Darstellung der Narben umgangen wird. Und gerade die omniprésente Absenz der Narben lässt ihre eigentliche Präsenz, ihre Permanenz im Modus des Insistierens innerhalb des Romangeschehens nur deutlicher hervortreten. Der Text versucht also gar nicht erst so etwas wie eine Referenz für die Narben herzustellen, sondern praktiziert gerade deren Suspension – und das auf doppelte Weise: auf textueller Ebene, indem eben keine Beschreibungen der Brandnarben zu lesen sind, und auf der Ebene der Handlung, wo Kostjas verbranntes Gesicht mehrfach Referenzen verhindert, indem der Fokus auf den Effekten liegt, die sein Anblick bei anderen auslöst. Wie schon in der Darstellung der narrativen Klammer des Romans deutlich wurde, ist ein Effekt des vernarbten Gesichts das Abwenden, das Effekt einer „Suspension der Referenz“ ist, von der Lisa Åkerwall spricht.

Ein anderer Effekt ist die sprachliche Adressierung durch Schimpfworte, denen Kostja oft ausgesetzt ist. Dieser Versuch der sprachlichen Erniedrigung, der eigentlich von einer Überwältigung zeugt, die nicht anders kann als das vernarbte Gesicht bspw. als Visage zu bezeichnen, ist die eine Seite der Münze dieses Effekts des Insistierens. Die andere Seite ist eine verweigerte Adressierung des versehrten Gesichts, die Kostja v.a. dann begegnet, wenn er mal wieder einen Arbeitsauftrag erhält und sein Kunde gerade nicht auf Kostjas Aussehen eingeht. In beiden Fällen ist das eine Spielart von Sprachlosigkeit. Neben diese Effekte des Abwendens, der Erniedrigung und der Verweigerung durch andere tritt ein weiteres Verfahren des Textes, das bemerkenswert ist, weil es einen durch Kostja selbst vollzogenen Medienwechsel einleitet, mit dem sich die Körperproblematik noch einmal anders akzentuieren lässt.

Medienwechsel: Unbeschreibliche Körper (ver)zeichnen | Gelassimows Roman verbindet in der Figur des versehrten Veteranen Kostja mehrere Diskurse, die dem Text sowohl historisch als auch kulturell auf je spezifische Weise verorten. Indem Kostja als Veteran eines Krieges konzipiert ist, trägt er als Heimkehrerfigur den Krieg und dessen Folgen in die russische Gesellschaft hinein, ob er von dieser als Veteran erkannt wird oder nicht. Als solche Figur verweist Kostja auf die für die Literatur und Kultur des 20. Jahrhunderts wichtige Figur des Kriegsheimkehrers, der besonders nach dem 1. Weltkrieg zu einer gesellschaftlichen Projektionsfläche wurde, mit durchaus divergierenden Implikationen.⁹³ Kostja wird aber nicht nur als Kriegsheimkehrer inszeniert, sondern auch als sich entwickelnder Künstler. Es ist diese eher subtile, aber eine den Roman wesentlich strukturierende Ebene, auf die ich nun mein Augenmerk legen möchte.

Als Jugendlicher zeichnet Kostja fast exzessiv nackte Frauenkörper, malt ganze Hefte damit voll. Seine Motivation ist eine explizit sexuelle:

Das erste Mal klappt es meistens nicht richtig – nicht weil du keine Erfahrung hast, sondern weil du zu lange wartest. Es vergehen nämlich ungefähr drei Jahre ab dem Moment, wo du anfängst daran zu denken. Und es ist nicht etwa so, dass du plötzlich mit ihr allein bist und sie dann ansiehst und denkst: Verdammst, ich habe ja gar keine Erfahrung.

Nein, du wartest ganz einfach zu lange. Deshalb klappt es beim ersten Mal meistens nicht richtig. Und sie hat vermutlich die gleichen Probleme. Oder denken Mädchen nicht an so was?

Kurz und gut, irgendwann fängst du an zu zeichnen. Zuerst einen Hals, dann eine Schulter. So kommt das. Du sitzt da, bist sauer auf sie und zeichnest. Dann nimmst du ein neues Heft. Und dann noch eins.⁹⁴

Первый раз нормально не получается не потому, что нет опыта, а потому, что слишком долго ждешь. То есть проходит ведь года три с того момента, как ты начинаешь об этом думать. И вовсе тут не то, чтобы ты вдруг оказался с ней один на один — смотришь на нее и думаешь: блин, у меня же нет никакого опыта.

Нет, просто ты слишком долго ждешь. Поэтому нормально не получается. Ну и у нее, наверное, те же проблемы. Или девчонки не думают о таких вещах?

Короче, в итоге начинаешь рисовать. Сначала шею, потом плечо. Так и выходит. Сидишь, заглянешь на них и рисуешь. Затем берешь новую тетрадку. И потом еще.⁹⁵

Es ist aber eben nicht einfach nur eine sexuelle (oder pornographische) Motivation, die Kostja nackte Frauenkörper zeichnen lässt. Für ihn ist das Zeichnen eine Möglichkeit, mit dem realen (Frauen)Körper umzugehen. Darin, dass er die Körper und deren Teile zeichnet, sehe ich eine fast tagebuchartige Anlage, wenn in Hefte und eben nicht auf lose Blätter gezeichnet wird. Kostjas Weg, sich mit der Welt auseinanderzusetzen, ist ein künstlerischer, den er im Zeichnen

93 Vgl. die Arbeiten von Sabine Kienitz: *Beschädigte Helden. Kriegsinvalidität und Körperbilder 1914–1923*; Sarah Mohi-von Känel: *Kriegsheimkehrer. Politik und Poetik 1914–1939*. Göttingen 2018; und Jonas Nesselhauf: *Der ewige Albtraum. Zur Figur des Kriegsheimkehrers in der Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts*. Paderborn 2018.

94 Gelassimow: *Durst*, S. 19–20.

95 Gelassimow: „Жажда“, S. 229.

realisiert und der stets ambivalent bleibt: einerseits soll das Zeichnen im semiotischen Modus des Ikonischen den abwesenden Körper näher bringen, wenn auch als Fragment; andererseits ist der Zeichnung fundamental das Fehlen ihres Gegenstandes eingeschrieben und perpetuiert das Fehlen mit jeder neuen Zeichnung. Obwohl das Moment des Exzessiven und des Überflusses den Körper scheinbar multipliziert und vermehrt, kann es doch nie den realen Körper abbilden. Dieser fundamentale Mangel und der Versuch ihn zu beheben ist es, der Kostjas Poetik antreibt; ihm geht es dabei nicht um Ersetzung, sondern um die Kompensation fehlender realkörperlicher Nähe.⁹⁶ Kostjas Poetik wird zudem als eine verfremdende vorgestellt, denn er selbst bezeichnet die von ihm gezeichneten Frauenkörper als „Vogelscheuchen“, denn „sie gerieten bei mir nämlich tatsächlich immer ziemlich scheußlich.“⁹⁷ Diese Poetik der Verfremdung oder, dieses Stichwort gibt der Text selbst mit dem Bezug zu Goyas *Capriccios*,⁹⁸ der Expressivität wird allerdings auf den Prüfstand gestellt.

Kostja ist eigentlich gelernter Facharbeiter. Die Schule, die er besuchte, war für ihn vor allem durch den Zwang bestimmt, möglichst systemkonform zu sein. Als dem Vizedirektor der Schule eine Zeichnung Kostjas in die Hände fällt, auf der eine nackte Frau gezeichnet ist, wird er zum Direktor Alexander Stepanowitsch geführt. Doch anstatt den Schüler für seine obszöne Zeichnung zu bestrafen, beginnt der Direktor sich für Kostjas Talent zu interessieren, ihn sogar zu fördern, indem er ihn vom Unterricht freistellt, damit er in seinem Büro zeichnen kann. Mit Hilfe des alkoholkranken wie kunstbeflissenen⁹⁹ Schuldirektors perfektioniert Kostja seine Fähigkeiten. Beide gehen eine mehr oder minder freiwillige Lehrer-Schüler-Beziehung ein: der Direktor sieht in Kostja einen hochtalentierten Künstler,¹⁰⁰ Kostja nimmt die Gelegenheit wahr, nicht in den Unterricht zu müssen. Dem Direktor geht es vor allem darum, Kostja „sehen“ zu lehren, denn ein „Künstler muss sehen können.“¹⁰¹

- Ich bin kein Künstler, sagte ich.
- Da nahm er den Schuh, den ich gerade zeichnete, vom Tisch und warf ihn in meine Richtung.
- Noch mal: Geh ans Fenster!
- [...]
- Was siehst du?
- Nichts. Bäume und Vögel. Kinder auf der Schaukel.
- Was machen sie?
- Schaukeln, was sonst?

96 Ersetzung schließt etwas vorhandenes aus und setzt etwas anderes an dessen Stelle. Kompensation dagegen möchte einen Mangel oder Verlust ausgleichen. Kostja kompensiert das Fehlen eines realen Frauenkörpers durch eine ikonische Repräsentationsform.

97 Gelassimow: *Durst*, S. 21.

98 Vgl. ebd.

99 „Vor vielen Jahren hätte ein großer Künstler aus ihm werden können, [...] doch er habe die Malerei aufgegeben, und die Architektur habe er auch aufgegeben [...]“ Ebd. S. 33.

100 „So einen Schüler hatte er noch nie“, wird der Sohn des Direktors einmal zu Kostja sagen. Vgl. ebd.

101 Ebd. S. 26.

4. Aus der Sprache fallen. Vom Insistieren des Körpers

– Was sind das für Kinder?

Ich gab mir Mühe, sie genauer zu betrachten.

– Ganz normale. Wie Kinder eben so sind. Gewöhnliche Knirpse halt.

[...]

– Es gibt keine ganz gewöhnlichen Knirpse, Konstantin. Das sind Idioten, die sich so was ausdenken. Verstehst du?

– Nein, sagte ich.

– Irgendwann wirst du es verstehen. Jetzt hör mir einfach zu. Tagtäglich gehst du an diesen Kindern vorbei, und du hast keinen blassen Schimmer, wie sie sind. Kannst du zum Beispiel erklären, wie sie sich bemerkbar machen, wenn sie etwas sagen wollen? Nein? Sie drehen sich gegenseitig den Kopf mit den Händen herum. Sie packen den anderen am Gesicht und drehen es mit ihren kleinen Händen zu sich her. [...] Oder wenn sie sich gegenseitig mit bunten Filzstiften bemalen. Von hier aus sieht man nicht, was sie malen, aber man sieht, dass es ihnen Spaß macht. Weil es kitzelt und sie sich gegenseitig zeigen, was sie gemalt haben. Hast du mal gesehen, wie ein Lichtstrahl durch eine angelehnte Tür in ein dunkles Zimmer fällt? Zuerst ist er schmal, dann wird er immer breiter. Genauso ist der Mensch. Zuerst ist er allein, dann hat er Kinder, dann vier Enkel. Verstehst du? Der Mensch wird immer breiter, wie ein Lichtstrahl. Bis zur Unendlichkeit. Verstehst du?¹⁰²

– Я не художник, — говорил я.

Тогда он брал со стола ботинок, который я рисовал, и кидал его в мою сторону.

– А я говорю тебе — подойди окну!

[...]

– Что ты там видишь?

– Ничего. Вижу деревья, птиц. Дети какие-то на качелях.

– Что они делают?

– Качаются, что еще?

– Какие они?

Я старался рассмотреть их получше.

– Нормальные. Дети как дети. Обычная малышня.

[...]

– Не вываает обычной малышни, Константин. «Обычную малышню» придумали дураки. Ты понимаешь?

– Нет, — говорил я.

– Когда-нибудь поймешь. Сейчас просто слушай. Каждый день ты проходишь мимо этих детей и даже понятия не имеешь о том, какие они. Ты можешь скасть, например, как они привлекают к себе внимание, если хотят что-то сказать? Нет? Они руками поворачивают друг другу голову. Берут человека за лицо иповорачивают его к себе маленькими руками. [...] Или рисуют друг на друге фломастерами разных цветов. Отсюда не видно, что они рисуют, но видно, что им это нравится. Потому что им щекотно, и они показывают друг другу, что нарисовали на них. Ты когда-нибудь видел, как падает луч света в темную комнату из приоткрытой двери? В самом начале он узкий, а потом расширяется. Точно так же и человек. Сначала один, потом двое детей, потом четверо внуков. Понимаешь? Человек расширяется, как луч света. До бесконечности. Ты понимаешь?¹⁰³

Alexander Stepanowitsch möchte seinem Schüler also eine bestimmte Poetik vermitteln, wenn er beständig darauf insistiert, dass Kostja genauer hinsehen solle. Ihm geht es um die Gesten der Menschen, die dermaßen spezifisch sind, dass nur Darstellungen dieser Gesten künstlerisch wertvoll seien. Das muss der Künstler schulen, indem er beobachten lernt, aufmerksam ist für die Gesten der Menschen im Umgang mit sich selbst und anderen. Der Mensch ist für den Direktor kein singuläres Wesen, sondern steht immer in Beziehung zu

102 Ebd. S. 26–28.

103 Gelassimow: „Жажла“, S. 235–237.

anderen Menschen, etwa durch Verwandtschaft oder eben Gesten. In dieser Poetik der Geste spielt der Körper selbstverständlich eine zentrale Rolle. Mit und in seinen Gesten zeigt sich der Mensch in seiner Subjektivität/Individualität und gleichzeitig steht er über diese Gesten mit anderen Menschen in Verbindung und lässt seine Individualität hinter sich, er wird ein soziales Wesen.¹⁰⁴ Von dieser Poetik her bezieht der Roman seine eigene Poetik, indem nämlich die Unbeschreiblichkeit der körperlichen Versehrung (mit der Betonung des Schreibens) über einen Medienwechsel kommentiert wird. Dieser Wechsel des Mediums ist streng genommen kein wirklicher, denn er erfolgt ausschließlich im Modus des Geschriebenen, der Medienwechsel ist also selbst bloß ein beschriebener, der aber als beschriebener sein Thema, das Zeichnen, als Kommentar zur Beschränktheit des Beschreibens inszeniert.¹⁰⁵ Hier tun sich Parallelen zu ähnlich gelagerten künstlerischen Darstellungen auf, denn dass Kostja ausgerechnet zeichnet, ist keineswegs zufällig, wie die Erwähnung Goyas belegt.

„Esto es peor“: Exkurs zu Goya, Félix Vallotton und Ernst Friedrich

Zwischen 1810 und 1814 arbeitete Francisco de Goya an einer Serie von Radierungen, die sich mit den napoleonischen Feldzügen in Spanien befasst und deren Greuel und Schrecken zeigen sollten. Erst nach seinem Tod erschienen die insgesamt 81 Radierungen als *Desastres de la Guerra*.¹⁰⁶ Jede der Radierungen trägt eine Legende, die das Abgebildete kontextualisiert, kommentiert oder meist in pessimistischem Ton das Offensichtliche betont. Die Lakonie der Legenden kann das Abgebildete nur unzureichend einholen; hier tritt zutage, dass die Sprache den Körper nicht darstellen kann bzw. dass der Repräsentationsraum der Sprache nicht in den Präsenzraum des Körpers vorzudringen vermag. Als Beispiel möchte ich drei Radierungen (die Nr. 35–37; Abb. 7–9) einer Kleinserie innerhalb der *Desastres* vorstellen.

Die erste Radierung der Reihe zeigt die bevorstehende Hinrichtung einer Gruppe Geistlicher und trägt als Legende die Bemerkung „No se puede saber por que. [Man weiß nicht warum.]“, das darauffolgende Bild, das die Erhängung eines einzelnen Mannes in den Vordergrund rückt, führt dies fort, indem schlicht und lakonisch kommentiert wird: „Tampoco. [Da auch nicht.]“. Die Legende der Radierung Nr. 37 (Abb. 9) nun ist gleichsam die Steigerung der vorhergehenden, was sich ausschließlich aufgrund der Legendenabfolge

104 Und hierauf kommt der Roman am Ende nochmals zu sprechen. Vgl. den Schluss dieses Teilkapitels.

105 Und damit auch die Grenzen sprachlicher Repräsentation generell adressiert. Mit ähnlichen Schwierigkeiten, die Angemessenheit des Beschreibens betreffend, ist auch Georg Laschen in *Die Fälschung* konfrontiert. Vgl. hierzu Kapitel 5.2 dieser Arbeit.

106 Goya: *Desastres de la Guerra*. Zürich 1972

erschließt, wenn es lapidar heißt: „Esto es peor. [Das ist schlimmer.]“



Abbildung 7



Abbildung 8



Abbildung 9

Besonders Nr. 36 und 37 sind interessant. Auf Nr. 36 ist eine Reihe improvisierter Galgen zu sehen (von denen man drei sehen kann), im Vordergrund ein hängender männlicher Leichnam mit heruntergelassenen Hosen, der von einem französischen Soldaten geradezu kontemplativ betrachtet wird. Das für den Betrachter des Bildes schreckliche Sujet scheint für den Soldaten nichts Abschreckendes an sich zu haben, sondern vielmehr ein (zumindest für den Moment) wertvolles Werk menschlichen Tuns zu sein, vielleicht betrachtet er auch voller Stolz sein eigenes Henkerwerk. Wie ein zufriedener Maler vor seinem eigenen Bild wirkt der Soldat hier: der Künstler als Mörder oder umgekehrt – im Krieg scheint das wohl einerlei. Hält man nun die Radierung Nr. 37 dagegen, fällt zunächst auf, dass ich selbst die Rolle des Betrachters eines Kunstwerks inne habe, indem der Kopf des aufgespießten Körpers in meine Richtung schaut, mich direkt adressiert. Die Perspektive ist nun um 90° gedreht, ich nehme jetzt die Position des französischen Soldaten des Vorgängerbildes ein. Beide Bilder zusammen öffnen und erweitern einen gemeinsamen Raum.

Vor allem in der Radierung „Esto es peor“ treten der Bildgegenstand und das, was die Sprache daran einzufangen weiß, weit auseinander. Die Legende gibt lediglich einen Kommentar zum abschreckenden Zustand des Körpers ab, wenn als verbleibender Sprachrest bloß das gesteigerte Adverb „schlimmer“ als Beschreibung dient. Zugleich stellt das „schlimmer“ aber auch den Superlativ „am schlimmsten“ in Aussicht, den, das lässt sich nur vermuten, auch die bildende Kunst nicht mehr abzubilden vermag, ist doch das Bild „Esto es peor“ (zusammen mit Nr. 39: „Große Heldentat! Mit Toten!“) vom Sujet her das direkteste, was in den *Desastres* zu sehen ist.

Was an den toten und versehrten Körpern Goyas auffällt, ist ihre starke Ästhetisierung, d.h. die Körper (oft männlich und nackt) sind wohl proportioniert, geradezu harmonisch und schön, muskulöses, festes Fleisch spannt sich über Brust, Beine und Po. Goya

zitiert die Antike (Harmonie und abgetrennte Glieder) und deren Schönheitsideal, projiziert diese aber in einen kriegerischen Kontext. Es sind aber v.a. die Gesichter, die in Goyas Radierungen den Schmerz, den Tod und die Qual „aussprechen“ mit verzerrten Mündern, aufgerissenen Augen und seltsam entgleitenden Gesichtszügen. Im Gesicht drückt sich individuelle Qual aus, im Gesicht steht etwas zu lesen, das die Körper allein nicht ausdrücken können.

Ziemlich genau 100 Jahre später arbeitet der Schweizer Maler und Schriftsteller Félix Vallotton an einem Zyklus von Holzschnitten, die 1916 unter dem Titel *C'est la Guerre!* erschienen.¹⁰⁷ Vallotton gilt als Meister und Erneuerer der alten Technik des Holzschnitts. Im Zyklus *C'est la Guerre!* herrscht ein zunächst klares Spiel aus hellen und dunklen Bildflächen, was sich besonders gut in dem Holzschnitt „Dans les tenebres [In der Finsternis]“ (Abb. 10) zeigt oder auch in „L'orgie [Die Orgie]“ (Abb. 11).



Abbildung 10



Abbildung 11

Das Spiel von hell und dunkel ist nicht einfach nur das von Licht und Schatten, sondern von Hervorhebung und Auslassung. Auch das zeigt „Die Orgie“ sehr deutlich, wo drei wohl gesetzte ‚Spots‘ (über die Kerze in der oberen Mitte ausgeleuchtet) Szenen von Gewalt, Sexualität und Perversion hervorheben. Und auch hier wird der Betrachter gleich in doppelter Weise in die Orgie hineingezogen und am Sujet beteiligt. Zum einen ist da der direkte Blick des verkleideten Soldaten, der die Kerze hält und mich fast provozierend anblickt und aufzufordern scheint, mich an der illustren Gesellschaft zu beteiligen. Zum anderen sind da die Rockknöpfe des tanzenden/taumelnden Soldaten im Vordergrund, die wie die Augen einer Bestie aus dem Dunkel herausleuchten¹⁰⁸ und vom bevorstehenden Verhängnis künden.

107 Félix Vallotton: „C'est la guerre!“, in: Marina Ducrey: *Félix Vallotton, 1865–1925. L'œuvre peint III. Catalogue raisonné. Seconde partie: 1910–1925 (CR 748 à 1704)*. Lausanne 2005. S. 655–656.

108 Interessant ist die Paradoxie des Leuchtens der Knöpfe, das es in der Bildlogik eigentlich nicht geben dürfte. Dadurch aber machen die Knöpfe den Körper als solchen erst erkennbar!

In anderer, weil direkter Weise verfährt das Bild „Les fils de l'enfer [Die Söhne der Hölle]“ (Abb. 12). Das Schlachtfeld ist hell vom dunklen Nachthimmel abgesetzt und lenkt den Blick unmittelbar auf das Sujet verdrehter toter Körper im Stacheldraht. Man bekommt den Eindruck, als lösten sich die Grenzen zwischen den Körpern und dem Draht auf, so verworren und verdreht sind die Konturen der Glieder aus dem Holz geschnitten. Im Vergleich zu Goyas Radierungen sind die Holzschnitte Vallottons weniger detailreich gestaltet, verzichten auf abgetrennte Glieder, eine plakative und provozierende Darstellung versehrter Körperlichkeit, erreichen aber ebenfalls einen unmittelbaren Einbezug des Betrachters.



Abbildung 12

Soldaten im Stacheldraht sind auch eines der vielen schrecklichen Bilder, die in Ernst Friedrichs pazifistischem Manifest *Krieg dem Kriege* von 1924 dokumentiert sind und doch nur eines der harmloseren Sujets bilden.¹⁰⁹ Die Mehrzahl der Feldfotografien zeigen tote Soldaten, d.h. die Folgen des Schlachtgeschehens. Friedrich bedient sich in seinem didaktischen Vorhaben eines Verfahrens der Gegenüberstellung: auf einer Doppelseite angeordnet, dokumentieren Bild und Gegenbild die Brutalität des soldatischen Todes. Das didaktische Verfahren von Bild/Gegenbild wird schon in der ersten Feldfotografie ersichtlich, die einen bärtigen Soldaten in einem Obsthain zeigt. Die Legende vermerkt dazu: „Vatting als ‚Held‘ in Feindesland. (Bild für das illustrierte Familienblatt)“. Das Gegenbild dazu zeigt einen Sanitäter, der sich über einen übel zugerichteten Leichnam beugt. Der Kommentar dazu lautet: „Wie man Vatting zwei Tage später fand. (Bild, das im Familienblatt nicht veröffentlicht wurde.)“ Das ist v.a. als Kritik an einer Medienstrategie zu lesen, die das Heldentum propagieren will, aber die Kehrseite (das Gegenbild) der Öffentlichkeit vorenthält.

Die suggestive Bildkomposition, zusammen mit den mal sarkastischen, mal lakonisch oder auch pessimistisch formulierten Bildlegenden, befördert einen (gelenkten) Blick auf den versehrten Körper, der von dem medial vermittelten Heldentum des Soldaten nichts mehr finden kann. Wenn die Abbildungen schlaffe, nackte, ausgemergelte, verstümmelte, zerrissene, verwesende und unkenntliche Körper zeigen, rückt der dort abgebildete individuelle Mensch in den Hintergrund. Mit dem toten Körper ist dann der eigene Körper, die eigene prekäre Körperlichkeit betroffen und rückt in den Fokus der Wahrnehmung. Denn was da einem

109 Ernst Friedrich: *Krieg dem Kriege*. Frankfurt am Main ²⁴1992.

Körper jeweils zugestoßen ist, was da mit einem Körper gemacht wurde (ob nun erschossen, zerbombt, erstochen, verhungert oder erhängt), kann auch mir als Betrachter zustoßen. Auf diese Reflexion, die im wahrsten Sinne Selbstreflexion wäre, spekulierte wohl Ernst Friedrich mit seinem Buch. Sein Appell geht sehr oft an die Mütter der Soldaten, denen zum einen Schuld zugesprochen wird, aber auch die Kraft der Verhinderung künftiger Leiden. Wenn das Vaterland den Kriegseinsatz befiehlt, ist es an der Mutter dies zu verhindern. Jeder tote und verstümmelte Soldat ist ein kleiner Tod des kriegsversessenen Vaters.

Was nun die versehrten Körper betrifft, so kommt auch dort das Bild/Gegenbild-Verfahren zum tragen, wenn der deutsche Kronprinz beim Tennis oder der englische König beim Segeln armamputierten Arbeitern gegenübergestellt werden. Einen Großteil aber nehmen Bilder von schweren Gesichtsverletzungen ein, denn der Unterschied zu den Bildern toter Körper ist, dass diese gesichtsversehrten Soldaten in die Heimat zurückkehrten und das Kriegsgeschehen für die Gesellschaft sichtbar machten. Mir scheint es kein Zufall zu sein, dass es zerstörte Gesichter sind, denen in Friedrichs Buch zum Ende hin viel Raum gegeben wird.

Das Gesicht ist jene Körperregion, die für das Individuum Identität wesentlich mitbestimmt und die es ihm erlaubt, sich mimisch auszudrücken, und deshalb auch für alle anderen als lesbare, interpretierbare Fläche dient, um darin zu lesen. Es kann diese Funktionen aber nicht mehr oder nur unzureichend erfüllen, sobald eine gravierende Verletzung das Antlitz verändert. Wenn dem Gesicht Nase, Kiefer und Lippen fehlen und an deren Stelle ein Loch klafft, oder wenn Narbenwülste statt eines Mundes Artikulation, Nahrungsaufnahme und andere Sinneswahrnehmungen (schmecken, riechen, lecken) massiv erschweren, dann geht dem versehrten Menschen etwas verloren: Zu aller erst nimmt die Ausdrucksfähigkeit stark ab, wenn Mimik kaum mehr möglich ist, was sich auch auf die Rezeption anderer auswirkt, für die es nun schwieriger ist, den Gesichtsausdruck zu deuten; und auch das Bild, das man von sich selbst im Laufe eines Lebens entwickelt hat, ist bedroht. In gewisser Weise könnte man sagen, dass es v.a. identitätsstiftende Marker sind, die dem versehrten Gesicht fehlen, an deren Stelle aber Narben und offene Wunden treten, die zwar als solche einzigartig sind und den Menschen unverwechselbar machen, aber keinerlei oder nur ein kleines Maß der ursprünglichen Ausdrucksfähigkeit erlauben. Sind die Wunden mit Haut und Fleisch aufgefüllt, zeigt sich ein Gesicht von Narben und Nähten übersät, das nur noch entfernt das vormalige intakte Gesicht erahnen lässt. Das menschliche Antlitz ist zur Ruine geworden.

4. Aus der Sprache fallen. Vom Insistieren des Körpers



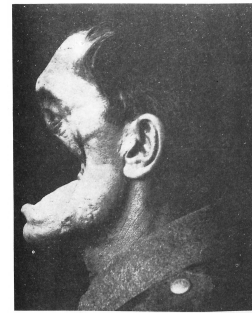
Ein fünfundsiebenzigjähriger Landwirt, verwundet 1916 durch Granatplitzer. Zerrissenes Gesicht durch zahllose Operationen ersetzt.

Abbildung 13



Füchler R., verwundet 27. 9. 1914. Behandlung noch nicht abgeschlossen.

Abbildung 14



Die Badeker der Proleten: Fast das ganze Gesicht weggeschossen.

Abbildung 15

Die Darstellungen körperlicher Versehrungen bei Goya, Vallotton und Friedrich eint, dass alle drei ihren Bildern Titel bzw. Legenden begeben, die in der Regel das Sujet benennen, es kommentieren oder einen Appell formulieren. Damit wird der Darstellung des Körpers ein sprachliches Äquivalent mitgegeben, dessen Funktion es zu sein scheint, das Unbeschreibliche (weil es ja schon gemalt oder fotografiert ist) in Worte zu fassen und zeugt doch nur von der Unzulänglichkeit, das in Sprache zu überführen, was den Körper betrifft. Die abgebildeten Körper stören die Sprache, indem diese auf amplifizierende, d.h. verstärkende Formen zurückgreifen muss, um dem Körper gerecht zu werden. Der Appell und der Kommentar, aber auch die sarkastische Sentenz sind als solche amplifizierenden rhetorischen Register anzusehen. Und indem sie ebensolche Register ziehen, richten sich die Bilder explizit an die Rezipienten. Den je verschiedenen Abbildungen ist eine Absicht eingeschrieben, die darauf zielt, die Rezeption zu lenken, im besten Falle Affekte zu provozieren. Der stattgehabte Aufruhr der abgebildeten Körper soll sich auch im körperlichen Aufruhr des Rezipienten zeigen, etwa in Regungen des Schauderns, Schüttelns und Fröstelns. Um das Hervorrufen von Affekten geht es auch, als eine Zeichnung Kostjas einen Prozess in Gang setzt, der letztlich zu Kostjas Versehrung führen wird.

Medienwechsel: Unbeschreibliche Körper (ver)zeichnen II

Kostja zeichnet zunächst verfremdete Frauenkörper, um deren Fehlen zu kompensieren. Der Schuldirektor Alexander Stepanowitsch möchte ihm eine andere Art des Sehens lehren. Verstehen will oder kann Kostja das aber noch nicht, es bedarf erst, wenn man so will, eines Zufalls, um sich der Poetik des Direktors zu öffnen. Als Alexander Stepanowitsch volltrunken in seinem Sessel eingeschlafen ist, beginnt Kostja aus Langeweile und Ermangelung eines anderen Sujets ihn zu zeichnen:

Ehrlich gesagt, ich weiß nicht, warum ich ihn betrunken gezeichnet habe. Vielleicht, weil es zu der Zeit nichts anderes mehr zu zeichnen gab. [...] Außerdem war es öde da herumzusitzen. Er war nämlich total weggetreten, und ich hockte vor ihm und wusste nicht, wie ich wegkommen sollte, weil niemand da war, der die Tür hinter mir hätte zu machen können.¹¹⁰

Честно говоря, я не знаю, почему я нарисовал его пьяным. Может, потому, что к тому времени уже нечего было там рисовать. [...] И вообще скучно было сидеть. Потому что он отрубился, а я сидел перед ним и не знал — как отсюда уйти, и дверь за мной закрыть было некому.¹¹¹

Das Ergebnis bezieht sich zweifach auf die von Alexander Stepanowitsch formulierte Poetik. Einmal, indem die Zeichnung nämlich den Sohn des Direktors dazu veranlasst, Kostja über den Gesundheitszustand seines Vaters zu befragen.¹¹² Der Sohn ist nicht erschrocken über die explizite Darstellungsweise der Zeichnung, sondern über deren offensichtliche Genauigkeit. Die Zeichnung stößt ästhetisch nicht auf Ablehnung, sondern betrifft die Fürsorge des Sohnes, der in der Darstellung ein leider getreues Abbild seines Vaters zu sehen glaubt. Alexander Stepanowitschs Sohn „[wollte] mit mir persönlich reden [...]. Wegen seinem Vater, und überhaupt wegen allem anderen. Ich sagte ihm, es sei eigentlich alles in Ordnung, aber gesundreden – nach dem Motto: Alexander Stepanowitsch trinkt überhaupt nicht – konnte ich ihn nicht. Er hielt ja meine Zeichnung in der Hand.“¹¹³ Zudem kommentiert Alexander Stepanowitsch die ihn darstellende Zeichnung wohlwollend: „Du kannst also doch sehen. Und mir spielst du den Holzkopf vor.“¹¹⁴ Das beständige Insistieren und das Üben haben Kostja das genaue Sehen also verinnerlichen lassen, es ist ihm zur Methode geworden, die er unbewusst anzuwenden weiß.

Aufgrund dieser Zeichnung wird der Direktor die Schule verlassen (sein Sohn nimmt ihn zu sich ans Schwarze Meer), der verhasste Vize-Direktor wird Nachfolger und Kostja geht aus Protest von der Schule, um in die Armee einzutreten, wo in Grosny die Granate jenen Panzer trifft, in dem Kostja mit seinen Kameraden sitzt. Der Eintritt in die Armee mutet zunächst paradox an, weil Kostja ein hierarchisch strukturiertes System mit einem noch stärker hierarchisierten System tauscht, doch indem er diese Wahl selbstbewusst zu treffen scheint, nimmt er auch die damit verbundenen Einschränkungen in Kauf. Wichtiger ist aber jener mit dem Militär verbundene Bruch, der Kostja das Zeichnen aufgeben lässt (eine im maskulin-militärischen Kontext eher weiblich konnotierte Tätigkeit, die Ausschlussmechanismen bewirken würde). Während seiner gesamten Zeit beim Militär, bis hin zur Suche nach Serjega

110 Gelassimow: *Durst*, S. 31–32.

111 Gelassimow: „Жажда“, S. 240.

112 Vgl. Gelassimow: *Durst*, S. 31–33.

113 Ebd. S. 32.

114 Ebd. S. 34.

hat Kostja nicht mehr gezeichnet.¹¹⁵ Es ist dann diese Suche, die ihn erneut zum Zeichnen bringen wird und zwar auf ebenso kontingente wie spezifische Weise.

Auf der Suche nach Serjega fahren die drei Kameraden auch zu Kostjas Vater, der mittlerweile mit seiner jungen Frau Marina und ihren beiden gemeinsamen Kindern in Moskau lebt, wo er eine hohe Position im Verteidigungsministerium innehat. Von ihm erhoffen sie sich Hilfe bei der Suche nach Serjega. Kostja verbringt einige Tage beim Vater und dessen Familie,¹¹⁶ wo er sich allmählich mit seinen Geschwistern anfreundet. Anfänglich zeigen sich die ältere Natascha und der jüngere Slawa ebenso reserviert gegenüber Kostja, wie schon Nikita zu Beginn des Romans.

Das Mädchen sah mich nicht einmal an. Es flüsterte „Guten Tag“ und schlüpfte rasch in sein Zimmer. Offenbar hatte mein Vater sie vorgewarnt.

Dass sie mich nicht anstarren sollten.

Doch der Junge war noch ganz klein. Runde Wangen, runde Augen. Er sah mich unausgesetzt an. Sein Mund stand sogar leicht offen. Und er vergaß, seine Jacke aufzuknöpfen.

[...]

– Slawa, es ist unhöflich, die Leute so anzustarren, sagte Marina hinter meinem Rücken. – Sag guten Tag, das ist dein Bruder.

Ich ging vor ihm in die Hocke und streckte ihm die Hand hin.

– Hallo, kleiner Bruder. Ich heiße Konstantin.

Seine Augen wurden noch größer. Er sah mich an, dann Marina. Hielt mir die Hand hin und sagte schließlich:

– Meine Ohren sind ganz steifgefroren. Sie lassen sich gar nicht mehr umbiegen.¹¹⁷

Девочка даже не посмотрела на меня. Прошептала «здрасьте» и быстро скользнула в комнату. Очевидно, отец их предупредил.

Чтобы не глазели.

Но мальчик был совсем маленький. Крутые щеки, крутые глаза. Смотрел на меня, не отрываясь. Даже рот немного открыл. И куртку свою перестал расстегивать.

[...]

— Слава, невежливо так смотреть на людей, — сказала Марина из-за моей спины. — Познакомься, это твой брат.

Я присел перед ним и протянул ему руку.

— Здорово, братишка. Меня зовут Константин.

У него глаза стали еще больше. Посмотрел на меня, потом на Марину. Протянул руку и наконец сказал:

— У меня уши замерзли как каменные. Совсем не гнутся.¹¹⁸

Umgeht Natascha das Insistieren des versehrten Körpers, indem sie ihn einfach nicht ansieht, kann der kleine Slawa seinen Blick nicht von Kostjas Gesicht lösen, ist körperlich erstarrt und derart eingenommen, dass er vergisst, was er eigentlich tun soll. Und wie schon bei Nikita ist es der rettende Blick zur Mutter, der die Befangenheit im Angesicht des versehrten Körpers zu

115 Vgl. ebd. S. 80.

116 Quasi im Wartezustand auf seine Kameraden, die wegen ihres Streits für eine Weile ebenfalls verschwunden sind.

117 Gelassimow: *Durst*, S. 50.

118 Gelassimow: „Жажда“, S. 256–257.

lösen vermag. Und auch Slawa kann erst dann sprechen, wenn er sich aus dem Bann des Anblicks gelöst hat und von etwas vermeintlich anderem als dem versehrten Körper spricht. Doch schon nach kurzer Zeit verstehen sich die drei Halbgeschwister so blendend, dass Kostja seinem kleinen Bruder dabei hilft zu zeichnen. „Du hältst den Stift nicht richtig, sagte ich zu Slawka. – Komm ich zeig dir, wie es geht.“ Slawa soll nämlich ein „Eichhörnchen mitbringen in die Schule. Kannst du das?“ fragt er seinen Bruder, der ihm daraufhin eines zeichnet.

Kurz darauf schnappte er mir das Blatt weg, sprang auf und stürzte zu seiner Schwester.

– Sieh mal, Nataschka! Sieh mal, wie er das gezeichnet hat!

Sie stand vom Tisch auf, kam zu mir und legte sich auch auf den Boden.

– Kannst du auch eine Barbie malen?

– Ich will ein Pokémon! Krähte Slawka. – Mal mir ein Pokémon.

[...]

Dann wollten sie die Schneekönigin. Dann einen Igel, dann Britney Spears und die Ninja Turtles.

Als kein Papier mehr da war, rannte Slawka in Marinas Zimmer. Er kam wieder, stockte kurz in der

Tür, lief dann auf mich zu, streckte mir einen ganzen Packen Papier und eine Videokassette

entgegen, stellte sich auf die Zehenspitzen, schloss die Augen, hielt den Atem an und seufzte:

– Ich will Pokémon. Alle.¹¹⁹

Черес минуту он выхватил у меня листок, вскочил с места и бросился к сестре.

— Смотри, Наташка! Смотри — как он нарисовал!

Она встала из-за стола, подошла ко мне и тоже опустилась на пол.

— А Барби можешь нарисовать?

— Я хочу покемона! — закричал Славка. — Нарисую покемона!

[...]

Потом они попросили Снежную королеву. Потом ежа. Потом Бритни Спирс и черепашек-

ниндзя. Когда кончилась бумага, Славка убежал в комнату к Марине. Вернувшись, он на

секунду застыл на пороге, потом подбежал ко мне, протянул целую пачку бумаги и

видеокассету, поднялся на цыпочки, закрыл глаза и, сдерживая дыхание, выдохнул:

—Я хочу покемонов. Всех.¹²⁰

Es beginnt daraufhin ein wahrer Zeichenexzess, der „zwei Stunden“ währt und an dessen Ende „der Boden mit Blättern übersät war [...]“. Als die Filme zu Ende waren, zeichnete ich einfach so weiter. Die Kinder schauten zu und versuchten zu erraten, was ich zeichnen würde.¹²¹ Schließlich zeichnet Kostja „eine Operationsschwester [...]“. Sie heißt Anna Nikolajewna.¹²² Von hier aus nimmt jener Erzählstrang seinen Ausgang, der sich mit der Künstlerwerdung Kostjas beschäftigt und der die Art und Weise, wie der Roman die Darstellbarkeit von versehrten Körpern verhandelt, thematisiert.

Nach der Episode bei seinem Vater zeichnet Kostja fast ununterbrochen, er gerät in einen Rausch. Genka, in dessen Wohnung sie die Nacht verbringen bevor die Suche

119 Gelassimow: *Durst*, S. 58.

120 Gelassimow: „Жажда“, S. 264.

121 Gelassimow: *Durst*, S. 59.

122 Ebd.

weitergeht, sieht ihm fasziniert dabei zu und versucht zu erraten, wen oder was er da zeichnet. Und das, was Kostja zu Papier bringt erinnert in der Beschreibung verblüffend an die Radierungen Goyas aus *Desastres de la Guerra*. Kostja zeichnet u.a. „wie ein Soldat mit zerfetzter Brust aus einem Schützenpanzer gezogen wird“, „wie einem anderen Soldaten auf der nackten Erde der Bauch zugenäht wird.“¹²³ Hier zeigt sich eine Wandlung in Kostjas Poetik. Hatte er zunächst verfremdete Frauenkörper gezeichnet, führte die ‚Schule‘ von Alexander Stepanowitsch dazu, dass Kostja realistisch das zu zeichnen begann, was er im Krieg gesehen hatte. Schließlich fügt Kostja seiner Poetik noch einen weitere Nuance hinzu, nämlich eine zeitliche Dimension: Im Modus eines Irrealis der Zukunft¹²⁴ fügt er seinen Bildern das hinzu, „wozu das Schicksal keine Zeit mehr gehabt hatte. Oder keine Lust.“¹²⁵

Was Kostja auf der weiteren Suche aus dem Auto heraus zeichnet ist allerdings von einer anderen Motivation getrieben als die Zeichnungen dessen, woran er sich erinnert. Es ist ein Verzeichnen der Welt um ihn herum, die er mit sich nach Hause nehmen möchte, weil dieses Verzeichnis ihm die Welt anders zeigt als das Fernsehen.¹²⁶ Kostja beginnt nun also die Welt ohne vermittelnde Medien wahrzunehmen,¹²⁷ und gleichzeitig medialisiert er seine eigene Wahrnehmung im Modus des Zeichnens. Und es geht Kostja nicht einfach nur darum, jene unbeschreiblichen Körper zu zeichnen, sie zu verzeichnen und zu bewahren, sondern auch das eigentlich Unaussprechliche, Undarstellbare in seinen Zeichnungen festzuhalten. Seinen Zeichnungen scheint dabei eine Dynamik eigen zu sein, wenn bspw. darin zu sehen sein soll, wie eine Granate sich durch eine Panzerung brennt. Wenn Kostja darüber reflektiert, wie man das Warten zeichnet, entsteht im Erzählen die Zeichnung: von der geraden Linie, die in ein Zickzack und dann in einen Regenschleier übergeht. „Darin kommen Bäume zum Vorschein, dann eine Straße, niedrige Wolken und schließlich wir drei. Wir schweben über der Straße wie drei düstere Schatten. Vor uns ist niemand. Nur ein Rabe fliegt krächzend von einem Baum auf. Wir lösen uns im Dunst auf. Das Blatt wird grau.“¹²⁸

123 Ebd. S. 89.

124 Den es im Deutschen nicht gibt.

125 Gelassimow: *Durst*, S. 90 – „Dem einen zeichnete ich ein Bein, dem nächsten eine Frau. Dem dritten seine Freunde, die gefallen waren. Dem vierten ein gesundes Kind. Ich zeichnete diese Jungs stark, ihre Frauen schön und ihre Kinder drollig. Ich zeichnete das, was ihnen fehlte.“ Ebd.

126 „Ich wollte, dass die ganze Welt bei mir war, auf dem Papier. Wenn ich wieder nach Hause kam. Denn der Fernseher zeigte einem ja ganz etwas anderes. Ich hatte plötzlich begriffen, dass alles ganz anders war. Die Linie, die Farben, selbst das Licht.“ Ebd. S. 102

127 Allerdings durch den Rahmen des Autofensters, was zumindest eine ähnliche Beschränkung wie der Bildschirm nahelegt: „Durch das Autofenster sah die Welt ein bisschen flach aus.“ Das fahrende Auto lässt die Welt wie ein Film am Fenster vorbeiziehen und manchmal bittet Kostja sogar anzuhalten, damit er „einen Hund zeichnen konnte. Oder einen Bullen. Und das Mädchen, das der Bulle so ausgiebig betrachtete.“ Ebd. S. 101–102.

128 Ebd. S. 93.

Das Verhältnis, das Kostja nun zur Welt einnimmt, unterscheidet sich grundlegend davon, wie es sich zu Beginn des Romans darstellte, als Kostja v.a. von anderen betrachtet und bewertet wurde. Indem Kostja zum Künstler geworden ist, kann er den Spieß umdrehen, nun nimmt er die Beobachterrolle ein. Das hebt zwar nicht das permanente Insistieren seines Körpers auf, das weiterhin andere affiziert, aber der (Um)weg der Kunst erlaubt es Kostja schließlich, sich der Welt wieder zu öffnen, sich nicht mehr zu isolieren. Am Ende entscheidet er sich, „mit dem Zug zu fahren“¹²⁹ und sich nicht von Genka nach Hause fahren zu lassen. Dort angekommen, schließt sich nicht nur die eingangs untersuchte narrative Klammer des versehrten Körpers, sondern ebenso die Subjektwerdung des Künstlers Kostja.

Weg zu sich selbst oder „Am leichtesten war es, das eigene Gesicht zu zeichnen.“ Das versehrte Gesicht ist, das soll an dieser Stelle nochmals explizit erwähnt werden, das Zentrum des Textes, ohne dass es sich aber als solches aufdrängt. Gerade weil es nie beschrieben wird, rückt es leicht aus dem Fokus und wird zur Randerscheinung; von dort aus aber reguliert es die verschiedenen Diskursfelder des Romans. Weil der Roman die Narben Kostjas eigentlich kaum erwähnt, wendet sich der Text stattdessen den Effekten und Affekten zu, die einerseits von den Narben hervorgerufen werden; andererseits aber tritt das versehrte Gesicht erst durch die Effekte, die es auslöst hervor. Kostja erzählt also nie von seinem Gesicht, aber sehr wohl davon, was es bei anderen bewirkt. Im Zeichnen des eigenen Gesichts findet Kostja den Weg, mit seiner Versehrung umzugehen. Auch das ist ein Kunstgriff, denn die Zeichnungen bekomme ich als Leser nicht zu sehen, und auch die Beschreibungen der Zeichnungen geben weniger ein Bild davon, was sie abbilden, als dass sie ebenfalls die Reaktionen auf das Dargestellte wiedergeben.

Noch in Moskau bei der Familie seines Vaters, erregt eine von Kostjas Zeichnungen Marinas Aufmerksamkeit: auf der meint sie mehrere Kinder zu erkennen, was Kostja zunächst irritiert, vor allem weil Marina bemerkt, „[s]ie haben irgendwie alle dasselbe Gesicht, sieh mal, du hast ihnen allen dasselbe Gesicht gemalt. Ist das Absicht? Oder sind das alles Zwillinge?“¹³⁰ Obwohl Kostja das bestätigt, ist doch ersichtlich, dass er vermeiden möchte, auf das, was da abgebildet ist, einzugehen. Denn Kostja hat, so steht zu vermuten, sich selbst als Kind gezeichnet, und damit jenes Gesicht, das nicht mehr existiert und das Marina nicht (er)kennen kann. Marinas unwissendes Nachfragen versetzt Kostja in einen distanzierenden Modus zu dem was er gezeichnet hat und damit auch zu sich selbst, bzw. zu seinem früheren Gesicht.

129 Ebd. S. 107.

130 Ebd. S. 65.

Hier ist zweierlei schon vorweggenommen: zum einen, dass Kostja v.a. Menschen zeichnet, die bereits tot sind; zum anderen das, was Kostja später zu seinem Vater sagen wird: „Ich bin nicht dein Sohn. Dein Sohn wurde in Grosny getötet, als unser Panzer ausbrannte. Ich bin ein anderer Mensch.“¹³¹ Es ist dies eine doppelte Geste der Distanzierung, eine mediale, Kostja zeichnet sich selbst wie er war und niemals mehr sein wird, und eine emanzipierende, weil er sich offensiv gegen seinen Vater und auch gegen sein früheres Ich richtet. Oder positiv gewendet: Kostja beginnt, die Person, die er geworden ist, zu bejahen. Was sich hier also ankündigt, ist eine zweite Subjektwerdung Kostjas, der nun nicht mehr von anderen beurteilt und verurteilt wird, sondern die Deutungshoheit darüber, was und wer er ist bzw. sein möchte im wahrsten Sinne des Wortes in die eigene Hand nimmt.

Dass es am leichtesten sei, „das eigene Gesicht zu zeichnen“¹³² mag vor diesem Hintergrund irritieren, weil doch Kostja über sein Gesicht beständig an seine Versehrung erinnert wird. Zumal die Formulierung explizit auf sein versehrtes Gesicht zielt und gerade nicht auf sein früheres. Und das scheint mir doch bemerkenswert, sehe ich mir das Umfeld der Textstelle genauer an: Kostja zeichnet Genka, dessen Frau, dann Paschka, Marina und sich selbst wie sie „in dreißig Jahren aussehen würde[n].“¹³³ Die Bemerkung zu seinem Gesicht im Kontext dieses zeichnerischen Potentialis der Zukunft¹³⁴ wird ergänzt durch den Kommentar, dass es deshalb am leichtesten sei, das eigene Gesicht zu zeichnen, weil es „nicht älter geworden [war]. Einfach dunkler.“¹³⁵ Wenn von der Leichtigkeit des Zeichnens die Rede ist, dann bezieht es sich auf Kostjas zeichnerische Fähigkeiten und auf eine gewisse Vertrautheit zum Gegenstand (sich selbst), was erneut die These von der Distanzierung unterstreicht, weil sich Kostja zum Objekt seiner Kunst macht, um sich mit seiner Versehrung auseinanderzusetzen. Indem er die Gesichter seiner Freunde altern lässt, sein eigenes aber nicht, vollzieht er eine Umdeutung seiner Versehrung zu etwas Positivem, lässt ihn die verbrannte Haut doch äußerlich nicht altern. Diese neue positive Einstellung zu sich selbst, führt schließlich auch dazu, dass Kostja nicht mehr versucht die Öffentlichkeit zu meiden, sondern letztlich im Zug nach Hause fährt.

Die letzte Seite des Romans präsentiert zugleich die letzte Zeichnung. Nachdem er Nikita ins Bett gebracht hat, wartet Kostja noch bis der Junge eingeschlafen ist. Dabei beginnt er zu zeichnen.

131 Ebd. S. 86.

132 Ebd. S. 87.

133 Ebd.

134 Nicht mehr Irrealis, weil ja die gezeichneten Menschen noch leben.

135 Ebd.

Als Olga hereinkam, war ich fast fertig.
– Wessen Gesicht ist das? fragte sie. – Es kommt mir irgendwie bekannt vor.
– Meines, sagte ich und legte den Bleistift hin.¹³⁶

Когда вошла Ольга, я уже почти закончил.
– А чье это лицо? — сказала она. — Как будто знакомое.
– Мое, — сказал я и положил карандаш.¹³⁷

Stellt man die beiden Zeichnungen gegenüber, fällt auf, dass Kostja zu seinem kindlichen Gesicht keine Beziehung mehr hat, weil er eben Marina nicht offenbart, dass es sein Gesicht (gewesen) ist, das er da gezeichnet hat. Olga gegenüber kann Kostja jedoch zugeben, dass es sein jetziges Gesicht ist. Die Frage danach, wessen Gesicht das sei, aktualisiert am Schluß noch einmal die Rolle des Gesichts für den gesamten Roman, denn ebenso gut hätte Olga ja auch danach fragen können, *wer* es denn sei, den Kostja gezeichnet hat. Er hätte dann geantwortet, dass er es sei. Eben dass Kostja nicht Ich sagt bzw. sagen muss/kann, macht deutlich, dass er sein Gesicht zwar als integralen Bestandteil seiner Identität begreift, sich aber nicht ausschließlich über sein Gesicht und damit über seine Versehrung definiert. Kostja versteht sich als ein Subjekt, das mehr ist als nur ein Versehrter, nämlich auch und vor allem ein Künstler, ein komplexes Individuum, das verschiedene soziale Rollen einnimmt.

In der letzten Zeichnung übersetzt Kostja im Grunde das Problem, das dem gesamten Text zugrunde liegt: der versehrte, der insistierende Körper ist sprachlich bzw. schriftlich nicht darstellbar, sehr wohl aber zeichnerisch, wie auch der Exkurs zu Goya und Vallotton zeigte. Indem Kostja sein versehrtes Gesicht zwar zeichnet, ich das aber weder zu sehen noch beschrieben bekomme, macht der Text nur einmal mehr deutlich, dass der insistierende Körper die Grenzen von Sprache und Schrift herausfordert und vorführt.

136 Ebd. S. 112.

137 Gelassimow: „Жажда“, S. 313.

4.2 „die ungeschlachte Schrift“: Zu Thomas Hettches Roman *NOX*¹³⁸

Seine beiden Handrücken waren mit Brandnarben übersät. Erst dachte ich, sie stammten von einem Unfall, aber bei näherem Hinsehen fiel mir auf, daß sie alle kreisrund waren und einen Durchmesser von ungefähr einem Zentimeter hatten. Er schien sie sich mit einer glühenden Zigarette verpaßt zu haben, so eine Art Mutprobe. Echt durchgeknallt, der Typ!

Hitomi Kanehara¹³⁹

Thomas Hettches Roman *NOX* kann in mehrfacher Hinsicht als Theorie-Roman gelesen werden, der Konzepte wie Geschlecht, Körper, Subjektivität, Sprache, Autorschaft und Geschichte kritischen Lektüren zugänglich macht. Er zitiert diese Konzepte nicht bloß affirmativ heran, sondern verhandelt sie zugleich metaliterarisch. Im Folgenden wird es darum gehen zu fragen, wie Erzählen unter dem Vorzeichen des Todes und dem damit verbundenen Stimmverlust möglich ist, was das mit dem Körper zu tun hat, wie Sprache sich darin ihren Raum verschafft, wie im Aufeinandertreffen weiblicher und männlicher Körper(konzepte) das Geschlechterverhältnis verhandelt wird und letztlich auch, wie Körper und Sprache/Schrift wieder zueinander finden. Für all diese Fragen spielt die Narbe auf je unterschiedliche Weise eine Rolle.

Bezeichnend in der Beschäftigung mit *NOX* ist die Schwierigkeit festzulegen, wovon denn nun erzählt wird. Das narrative Setting selbst ist schon ungewöhnlich genug, scheint der Roman doch von der Leiche eines Autors erzählt zu werden, der in der Nacht des Mauerfalls am 09. November 1989 in Berlin von einer Frau mit einem Schnitt durch die Kehle brutal ermordet wird. Die Leiche, bzw. deren Blick begleitet die Frau nach dem Mord durch das nächtliche Berlin, wo sie allerhand verstörende, mit Gewalt und Sexualität verbundene Begegnungen hat. Immer wieder aber kommt der Erzähler auf das Verwesen des eigenen Körpers zurück und berichtet sehr detailliert von den Vorgängen des körperlichen Verfalls.

¹³⁸ Teile dieses Kapitels basieren auf meinen Artikeln: „Schwell(en)körper. Brüchige Körperkonzepte in Thomas Hettches Roman *NOX*“, in: Sarah Mohi-von Känel und Christoph Steier (Hg.): *Nachkriegskörper. Prekäre Korporealitäten in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Würzburg 2013. S. 215–224; und „Von makellosen und geschundenen Körpern. Körperzeichen und Gedächtnis in Thomas Hettches Roman *NOX*“, in: Andrea Bartl und Hans-Joachim Schott (Hg.): *Naturgeschichte, Körpergedächtnis. Erkundungen einer kulturanthropologischen Denkfigur*. Würzburg 2014. S. 389–408; sowie auf dem Vortrag „Anatomie als (text)performative Praxis? Zu Thomas Hettches Roman *NOX*“ präsentiert auf dem Workshop *Anatomische Denkfiguren. Metaphern und Ordnungsmuster der Anatomie* an der Universität Erfurt am 02. Dezember 2016.

¹³⁹ Hitomi Kanehara: *Tokyo Love*. Aus dem Japanischen von Sabine Mangold. Berlin 2006. S. 10.

(Ein)Schnitt und (Ab)Lösung. Das problematische Verhältnis von Körper und Stimme
 Es liegt also nahe, *NOX* als Text zu lesen, der aus der klaffenden Wunde heraus zu seinem Erzählen findet.¹⁴⁰ Doch der Roman beginnt gerade *nicht* mit einem das Erzählen begründenden Schnitt, sondern setzt im ersten Satz sein Erzählsubjekt und zugleich eine retrospektive Zeitmarke: „Ich *sah* in ihrer Hand das Messer nicht.“¹⁴¹ Das zu Lesende gehört somit von vornherein einer anderen, früheren Zeit an als das erzählende Ich. Das heißt, der Text erzeugt mit der Figur des *hysteron proteron* das Spätere zuerst, um aus der Retrospektive heraus ein Früheres zu etablieren, das vermeintlich den Einsatz des Erzählens beglaubigen soll. Der Text, davon gehe ich aus, ist sich dieses Kunstgriffs bewusst und weiß, dass diese Zeitkonstellation trügerisch ist und das Konzept ‚Erzählen‘ damit ins Wanken bringt. Denn derjenige, der vermeintlich aus einer Zeit, die mir als Lesendem sehr nahe ist, über ein ihm vor dieser Zeit zugestoßenes Ereignis berichtet (den eigenen Tod und dessen Folgen), ist realiter dazu nicht in der Lage, weil er bereits tot ist. Auf diese Weise ist (noch?) unklar, woher der Text sein Sprechen und Erzählen bezieht – und darum soll es in der folgenden, der Komplexität des Anfang(en)s nachspürenden Lektüre gehen.

Denn wo genau lässt sich nun die „Herkunft der Rede“¹⁴² des Textes lokalisieren? Der Text selbst legt nahe, dass der tote Körper des Autors von seiner eigenen Verwesung und den Ereignissen in der Nacht des Mauerfalls erzählt, obwohl er sich (zugleich paradox und erzähllogisch konsequent) doch nicht vom Tatort entfernen kann. Diese Bindung der Redestimme an den Körper wird vom Text auf dreierlei Weise proliferiert: zum einen mit dem Begriff der ‚Erinnerung‘,¹⁴³ zum anderen stellt das sich seines Todes bewusste Ich immer wieder seine Bindung an den Körper über sinnliche Rezeptionsprozesse her,¹⁴⁴ und schließlich in häufigen besitzanzeigenden Fügungen wie „mein Körper“.¹⁴⁵ Doch trotz dieser Bindungen scheint mir keineswegs klar zu sein, dass das Erzählen seine Legitimation aus dem verwundeten, offenen Körper bezieht.

Besonders der Beginn des Romans gibt ein starkes Signal, eine derartige Kopplung von (Erzähl)Stimme und (totem) Körper zurückzuweisen, denn der Erzählmodus setzt sich im „Ich sah“ selbst als (grammatisches und temporal dem Geschehen entferntes) Subjekt noch

140 „This cut [...] directly relates to, or even causes narration“. Andrea Bachner: „Thomas Hettche’s Wound Ethics“, in: *The German Quarterly* 82.2 (Spring 2009). S. 212–230, hier S. 217.

141 Thomas Hettche: *NOX*. Frankfurt am Main 1996. S. 7 (H.v.m.).

142 Bettine Menke: „Anfangen – Zur ‚Herkunft der Rede‘“, in: Barbara Thums, Volker Mergenthaler, Nicola Kaminski und Doerte Bischof (Hrsg.): *Herkünfte. Historisch, ästhetisch, kulturell*. Heidelberg 2014. S. 13–37.

143 Vgl. Hettche: *NOX*, S. 13 und 15.

144 Vgl. bspw. ebd. S. 12, 13, 30, 32 und 152.

145 Ebd. S. 152; aber auch S. 12, 13 u.a.

vor aller Körperlichkeit ein. Das Wort „ich“ ist ja nur scheinbar der einfachste Einsatz eines literarischen Textes. Und er gerät nicht nur für *NOX* zu einem äußerst verwickelten, sondern jeder Redeeinsatz ist hochgradig intrikat:

Im Sprech-Akt des Einsatzes der Rede setzt sich ein ‚Subjekt‘ als ein grammatisches, das schon über jede prädikative Bestimmung seiner selbst nicht mehr verfügte und doch ‚reine‘ Instanz des Einsatzes (auch) nicht wird gewesen sein können. Denn insofern es (schon) spricht, ist es schon inner-sprachlich bestimmt und insofern ein anderes. Es widerstreitet jeder Bestimmtheit, (als) die es (erst) wäre. [...] Durchkreuzt ist damit – und zwar im Anfang – das Modell souveräner Schöpfung als einer Setzung, die über sich und ihr Resultat verfügte.¹⁴⁶

Die Aporie eines jeden Anfang(en)s, nämlich im Moment des Einsetzens immer schon eingesetzt worden zu sein, also des Anfangens im Grunde nicht mächtig zu sein, ist gerade für *NOX*, so meine ich, als konstitutiv zu betrachten. Das Aporetische steckt im Verhältnis der Bindungsversuche der Stimme an den (vormals oder nie) eigenen Körper zur retrospektiven Selbst-Einsetzung im „Ich sah“ des Textbeginns. Diese macht die Bindungen als verfehlt lesbar, weil die Stimme noch immer zu sprechen vermag, obwohl der Körper schon gänzlich „mumifiziert“¹⁴⁷ ist.

In der problematischen Konstellation des (und eines jeden) Anfang(en)s, eine Setzung, die ihre Nicht-Ursprünglichkeit vergessen machen will im Inszenieren eines souveränen Aktes des Einsatzes, zeigt sich die Konzeption eines Sprechens ohne Körper. Das Ich in *NOX* wird somit lesbar als „reine“ Instanz“ des Textes, durch die dem Text eine Stimme gegeben ist, diese Stimme aber keinen Körper hat; es ist oder genauer, es wird immer schon ein Echo gewesen sein, das indexikalisch und auch metonymisch noch auf seinen Körper verweist, aber abgelöst von diesem als Stimme des Textes nach- und wiederhallt. Das Echo, von dem hier die Rede ist, kann nur (noch) als ein sprachliches verstanden werden, dem als Ersatz für das Fehlen des Körpers (das dem Echo eingeschrieben sein muß, damit es Echo sein kann) jene Eigenschaft von Sprache zukommt, immer nur auf andere Zeichen zu verweisen und eben nicht auf eine Referenz (den Körper). „Mit Echo und Wiederhall geht es um das, was abwesend, schon verklungen ist, nachklingend aber an einem *anderen* Ort, in einer *anderen* Zeit sich mitteilt, wiederholend hörbar wird.“¹⁴⁸

In der Rede vom Echo als Redeinstanz des Textes *NOX* steckt jedoch eine Schwierigkeit. Ein Echo als Wiederhall einer auf dem Übertragungsweg verloren gegangenen Botschaft ist zunächst eine unvollständige Wiederholung/Reflektion, ein Sprach(stimm)rest,

146 Menke: „Anfangen“, S. 20–21.

147 Hettche: *NOX*, S. 151.

148 Bettine Menke: *Prosopopöia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*. München 2000. S. 262.

dessen Rahmung mit der Botschaft ebenfalls verloren gegangen und dessen Herkunft im Hören nicht mehr lokalisierbar, sondern „ortlos, Ursprungslos“¹⁴⁹ ist. Das Echo hat sich vom Körper, von dem es indexikalisch (und damit „nachträglich“) kündigt, abgelöst. Das ‚Ich‘ als Echo figuriert die Absenz markierende Präsenz der Repräsentation:

Um zu sagen, was er meint, ist die leere Stelle des Einsatzes (der Rede) schon figuriert, etwas geworden, und das heißt: ist zitiert und wiederholt worden. Was ‚es gibt‘, ist Zitation, ist anfänglich schon Zitierung und Wiederholung vorausgehender Zeichenverwendungen. Insofern es den Sprechakt ‚gibt‘ – in seiner Figuration mit repräsentierender Funktion –, ist seine ‚Kraft‘ (zu setzen) gelöscht und durch die Figur das verstellt, was sie ein-setzte.¹⁵⁰

Zitat und Wiederholung sind Hettches Roman nicht nur in seinem Anfang(en) eingeschrieben, sondern können als weiteres konstitutives Merkmal des Textes gesehen werden, der ja zitierend philosophische, literaturtheoretische, gendertheoretische u.a. Diskurse in sich aufnimmt, der aber auch in der Figur Davids die wiederholende Verletzung des Körpers vorstellt. Besonders der zitierende Gestus des Textes, beispielsweise seine offenen wie verdeckten Bezüge zu poststrukturalistischen Konzepten, will zunächst nicht ganz zur Rede vom Echo passen, da dieser Gestus nicht bloß fragmentarische Wiederholung eines Inputs ist; in ihm zeigt sich ein Moment des Ausuferns, Dinge scheinen in den Text hinein zu kommen, die einem dem Echo vorausgegangenem Sprech-Akt nicht zuzuordnen sind. Das Echo, das der Text *NOX* figuriert, verstärkt sich beständig selbst, ist und gibt sich selbst einen diskursiven, inter- und intratextuellen Hallraum, der sich aus der formalen Anlage des Textes ergibt. Indem nämlich die Stimme des toten Autors (paradox genug), die namenlose Mörderin sehend begleitet und beschreibt, was diese erlebt, entsteht aus den Elementen des Geschehens (Gegenstände, Handlungen, Medien, Begegnungen, Reflexionen etc.) eine Abfolge von sich gegenseitig verstärkenden Echoräumen. So ist die Stimme nämlich keineswegs nur an die Figur der Frau gebunden, sondern kann ebenso andere Figuren des Romans begleiten und bspw. detailliert beschreiben, wie Prof. Matern, eine wichtige Nebenfigur v.a. für das Ende des Romans, sich um die Aufrechterhaltung der anatomischen Sammlung der Charité bemüht, die einstmals von Rudolf Virchow begründet wurde. Im Kontext dieser Figur kommt ein medizinhistorisches Wissen in den Text, das später seinen Widerhall finden wird, wenn die namenlose Frau mit David zusammen im Sektionssaal der Charité nackt an Seilwinden unter der Decke hängt und beide Blicken ausgesetzt sind, wie anatomische Präparate.¹⁵¹

Besonders auffällig ist, dass die Stimme bzw. das Echo in *NOX* vor allem mit dem

149 Ebd. S. 262, wie auch das folgende.

150 Menke: „Anfangen“, S. 24.

151 Siehe hierzu den Abschnitt „und der Hund flüsterte ihren Namen“ dieses Teilkapitels.

Sehen in Verbindung steht und nicht so sehr mit dem Hören. Das, so meine ich, hat seinen Grund in einer funktionalen Ähnlichkeit beider Sinne, weil sie passiv aufnehmen, was von Objekten ausgeht und sie trifft: Schallwellen und Lichtwellen. Die Textstimme begründet dieses Überlappen zweier sonst unabhängig voneinander bestehender Sinne mit einer „seltsame[n] Metamorphose“:

So bewegungslos und still, wie es ein Zuschauer nur sein kann, folgte ich jeder ihrer Bewegungen, und es hörte in mir noch immer nicht auf, hinzusehen. Und ich hörte nicht auf, mich bei¹⁵² Namen zu nennen. Leicht war das gewesen im Schmerz. Nun, da von Minute zu Minute alles, was ich gewesen war, fremder wurde, war sie es, die mich hielt. Als wäre, was mir geschah, nur eine seltsame Metamorphose, die jenen Blick, den sie mir nicht verzeihen konnte, nach außen stülpte.¹⁵³

In dieser Textstelle kreuzen sich zwei für den Text zentrale Begrifflichkeiten und Konzepte. Da wäre zunächst das Sehen bzw. Blicken in der Selbstbeschreibung der Erzählstimme als ‚Zuschauer‘, eine auf den ersten Blick unverfängliche, weil eher als abgenutzt empfundene Wendung, die sich unter Berücksichtigung der komplexen Redesituation des Textes als Metapher zu erkennen gibt, die dem körperlosen Sprechen die Fähigkeit des Sehens verleiht. Die von vornherein als ‚inner-sprachlich‘ konstituierte Stimme *spricht* sich selbst Augen zu, sie verfügt nun also über Mund *und* Augen, und eignet sich einen imaginären Körper an, der fähig ist (wieder paradox) „bewegungslos und still“ der Frau zu folgen. Der Begriff des Zuschauers führt das passive, zuschauende Sehen und Wahrnehmen ein, und stellt damit zugleich die beobachteten und beschriebenen Handlungsverläufe, letztlich das gesamte Geschehen des Romans als theatralisch aus, als Abfolge szenischer Auf- und Vorführungen. Nicht von ungefähr finden gegen Ende des Romans die sexuellen und gewalttätigen Handlungen ihren Höhepunkt im „Anatomischen Theater“¹⁵⁴ der Charité.

Der zweite Begriff ist jener der Metamorphose, der wiederum mit dem Blick gekreuzt wird und sich auf eine vorhergehende Textstelle bezieht, eine vermeintliche Erinnerung des Autors an den Vorabend seines Todes, als ihn die unbekannte Frau nach seiner Lesung fragte, ob er „[j]emandem so weh tun [könne...] wie Sie es beschreiben.“¹⁵⁵ Er reagiert zunächst nicht und sie muss zweimal nachfragen, „Ja oder nein?“, worauf er schließlich „Nein“ antwortet und ans Seeufer geht. Sie folgt ihm und fragt nochmals, „Ja oder nein? [...] Doch leise nun, flüsternd, ihr Mund nah an meinem Ohr. Und ich belog sie und nickte. Sie ging mich nichts an. Ja, sagte ich.“¹⁵⁶ Aus dieser Antwort entspinnt sich nun ein erotisches Spiel:

152 Nicht „beim“ Namen!

153 Hettche: *NOX*, S. 72.

154 Ebd. S. 87.

155 Ebd. S. 16, wie auch die folgenden Zitate.

156 Ebd. S. 21.

„Ihre Hand zwischen meinen Beinen, flüsterte sie, als fragte sie mich etwas oder spräche mit jemandem, der hinter mir stand. Ich verstand nicht. [...] Beiß zu, zischte sie plötzlich, und rieb hart mit beiden Händen den Stoff meiner Hose. Tu mir weh.“¹⁵⁷ Erneut fragt sie ihn, nachdem er nach ihrer Aufforderung aufgehört hat sie zu küssen, „Ja oder nein?“ und er verneint abermals. In ihrer Wut wird sie nun selbst verletztlich, denn „für einen Moment sah ich sie so, wie niemand sie kannte, ihr geheimes Gesicht und die Lust darin.“ Sie schüttet ihm ein Glas Wein ins Gesicht und entgegnet: „Jetzt erzähl nur, du habest mich so gesehen. Wenn du noch erzählen kannst.“ Und doch lädt sie ihn für den nächsten Tag zu sich ein, wo sie ihn schließlich umbringen wird. – Es ist dieser Blick ins „geheime Gesicht“, der sich durch die „Metamorphose“ des toten Autors zur Stimme/zum Echo des Texts „nach außen stülpte“ und der nun von der Frau ‚gehalten‘ wird. Die Metamorphose ist eine das Echo in doppelter Weise begründende, denn einerseits ist das Echo selbst aus der Metamorphose der gleichnamigen Nymphe entstanden, und andererseits fungiert die beschriebene Metamorphose des Blicks zum Auge der Stimme (die selbst Echo einer viele Seiten vorher gelesenen Geschichte ist) als Begründung für die Stimme des Textes und damit als Echo.

Die Ablösung der Stimme vom toten Körper ist nur eine Form der Differenzierung auf körperlicher Ebene, die der Text, wie gezeigt, ‚theatralisch‘ inszeniert.¹⁵⁸ Der tote Körper selbst ist durch Zersetzungsprozesse in Auflösung begriffen: Die namenlose Frau durchtrennt die Kehle des Schriftstellers, dessen Stimme aber begleitet weiterhin als Erzählinstanz sowohl die Frau auf ihrem Weg durch die Stadt, und berichtet beständig über die Verwesungsprozesse seines vormals eigenen Körpers, und dies stets mit Verweis auf die Anatomie als eines (An)ordnungs- und Wissensdiskurses:

Von links nach rechts schnitt sie, und die scharfrandige Wunde klappte sofort weit auf. Tief schnitt sie in Muskeln und Fleisch, trennte den Kehldeckel vom Kehlkopf, durchschnitt Halsschlagader und Schilddrüsenschlagader, kappte mir Luftröhre und Speiseröhre, und schnitt tief noch in einen Halswirbel hinein. Als sie das Messer aus der Wunde nahm, zog sie keinen Menschenlaut, doch mehr als ein gurgelndes Geräusch mit heraus.¹⁵⁹

Der Schnitt durch die Kehle wird begleitet von einem Wissen um die Anatomie des Schnittkanals. Was hier passiert, ist recht offensichtlich: der Schnitt durch die Kehle ist einer anatomischen Öffnung des Körpers vergleichbar, die unmittelbar ein medizinisches Wissen produziert, oder besser gesagt rekapituliert als Weg des Messers durch verschiedene

157 Ebd. S. 21–22, die folgenden Zitate S. 22.

158 Theatralisch meint, dass die Wahl der Konzepte und Begriffe dem Theater-Diskurs entnommen sind.

159 Hettche: NOX, S. 10.

Gewebeschichten und Körperteile. Und zugleich wird hier die Bedeutung des Begriffs Anatomie beim Wort genommen, der sich aus dem griechischen Präfix „ana“ für *auf* und dem Substantiv „tome“ für *Schnitt* zusammensetzt, und demnach ‚Aufschnitt‘ bedeutet. Der Körper reagiert panisch auf diesen Angriff, aber die Erzählstimme, schon vom vormals eigenen Körper abgekoppelt, konstatiert, dass in den „Luftröhrenästen blutiger Schleim“ sei, „die durchtrennte Schlagader saugte Luft und pumpte sie strudelnd ins Herz“¹⁶⁰ und „[m]att schimmernd lag die Trachea offen wie ein geborstener Versorgungsschacht, beinern und sehr weiß“.¹⁶¹

Der verwesende Körper der Erzählstimme entwickelt im Laufe des Romans eine Sensibilität für die Geräusche der Stadt, für ein geheimes Leben, das nahezu organisch gedacht wird. Erst der Tod bringt die Körpergeräusche zum Verstummen und öffnet den Körper für das Eigenleben der Stadt. „Nur, wenn man tot ist, hört man, wie in einer Stadt alles die Steine zerfrißt. Nun den Dingen gleich, öffnete die Stadt sich hinein in meinen Kopf, und mein Körper reflektierte ihren Lärm.“¹⁶² Später dann, als die Verwesung schon weiter fortgeschritten ist, erreicht die Verkörperung der Stadt eine weitere Stufe:

Ich hörte, wie die Stadt träumte, und wie die Öffnung der Grenze, die sie durchlief wie ihr *steinernes Rückgrat*, sie ganz langsam erreichte in ihrem Schlaf. [...] Der Lärm widerhallte in meinem Kopf, und ich sah, wie die Stadt um mich erwachte. Während die Vor- und Trabantenstädte noch im Schlaf lagen wie reglose *Glieder*, begannen die innersten *Organe ihres Körpers* sich langsam zu bewegen und taumelnd Worte und Bilder durch den *Organismus* zu pumpen. Es sickerte in sie hinein, was geschah, und überall in den Straßen und Häusern begann die Stadt darauf zu reagieren mit dem *Gedächtnis* ihrer Leitungen und Kameras, und sie beobachtete und verfolgte, wie das Unvorhergesehene immer tiefer in sie *eindrang*.¹⁶³

Im gleichen Maße wie der tote Organismus zerfällt, wird die Stadt mehr und mehr als ein zwar steinerner doch lebendiger Organismus konzipiert und die Anatomie metaphorisch auf die Stadt gewendet, wenn bspw. „Meldungen [über die Ereignisse an der Grenze] ins Präsidium zurück[flossen] und von dort wie über *Synapsen* weiter in alle Bezirke.“¹⁶⁴

Die Grenze als „steinernes Rückgrat“ der Stadt, anatomischer Garant für Stabilität einerseits und Beweglichkeit andererseits, ist genau das, was in dieser Nacht bricht. Das Öffnen der Grenze versetzt die Stadt in einen bedrohlichen Zustand des Taumels, der Instabilität. Der Text spricht das auch an: „aus den Straßen [...] hörte man Schreien, als wären alle Häuser geleert worden. Man sah die Autokolonnen auf der Potsdamer Straße, die Brücke

160 Ebd. S. 10–11.

161 Ebd. S. 14.

162 Ebd. S. 31.

163 Ebd. S. 80 und 82 (H.v.m.)

164 Ebd. S. 82 (H.v.m.)

voll von Menschen, die sowohl hineindrängten als auch in Richtung Mauer, Hubschrauber, die überfüllten Züge der Linie Eins“.¹⁶⁵

Auch die Frau kommt auf ihrem Weg durch das nächtliche Berlin mit der sich im Wendetaumel befindlichen Stadt in Berührung und die Erzählstimme reflektiert über den Schmerz und die Wunden der Stadt, die nun voll und ganz körperlich gedacht wird:

Während ringsum Häuser und Straßen wie neue Hautschichten sich gebildet hatten, abgestorben und abgeschuppt waren und wieder neu entstanden, war hier [an der Grenze] Niemandsland, Ausläufer der Wunde, Narbengewebe, unempfindlich gegen alles, die Nerven endgültig durchtrennt und die Verwerfungen auf der Haut offen. [...] Staunend sah sie zu, wie entlang der Mauer die Narbe, die mitten durch die Stadt lief aufbrach wie schlecht verheiltes Gewebe. Wie man gleißend die Stelle ausleuchtete und eilig Wundhaken hineintrieb. Blitzenden Stahl ins Fleisch, um das unter der Anspannung blutleere und weißglänzende Bindegewebe der Narbe, die seit Jahrzehnten verheilt schien, nun vollständig aufzureißen.¹⁶⁶

Die Öffnung des Körpers zu Beginn des Romans bewirkt einen Blickwechsel, der es der Erzählstimme erlaubt, als auktoriale Erzählinstanz zu fungieren, und obwohl sie immer noch von sich selbst als Ich spricht, herrscht doch eine Nullfokalisierung vor, in der nicht nur in die Köpfe und Körper der unbekanntenen Frau, des Hundes, Materns oder Davids eingedrungen wird, sondern eben auch in den Stadtkörper hinein.

Schnitt im Geschlecht(er)verhältnis

Die Erzählsituation des Romans, das retrospektives Erzählen kann als ein anatomisches beschrieben werden. Die Erzählstimme breitet das ihr bereits bekannte Geschehen im Erzählen vor mir aus, legt es weitestgehend chronologisch auseinander und versucht sogar zum Teil parallel verlaufende Ereignisse auf engem Raum in ihrer Gleichzeitigkeit zu belassen. Ein Großteil des Romans ist bestimmt von diesem anatomischen Erzählverfahren. Das Ende des Romans nimmt sich demgegenüber geradezu idyllisch aus, wenn die drei zentralen Figuren, der tote Autor, die unbekanntene Frau und der Hund am Ufer eines Sees zusammenfinden und eine philosophische Unterhaltung führen. Dabei nimmt der Hund eine besondere Rolle ein, wird er doch als sprechend und intellektuell präsentiert.¹⁶⁷ Er erzählt dem nun wieder zu einem Körper gekommenen Schriftsteller (als sei er aus einem Traum erwacht)

¹⁶⁵ Ebd. S. 81.

¹⁶⁶ Ebd. S. 90–91. – Es mag verwundern, dass ich auf die Rede der Narbe in dieser Textstelle nicht weiter eingehen werde. Der Grund ist, dass der Fokus meiner Arbeit nicht auf metaphorischen Narben liegt. Die Textstelle stellt die Narbe in eine als-ob-Struktur, die der Metapher ganz ähnlich ist, wenn „Häuser und Straßen [sich] *wie* neue Hautschichten [...] gebildet hatten“ und „die Narbe, die mitten durch die Stadt lief aufbrach, *wie* schlecht verheiltes Gewebe.“

¹⁶⁷ Und verweist auf eine Tradition des sprechenden Hundes in der Literatur, etwa bei Cervantes, Kafka oder auch Bulgakov.

von einer besonderen Geschichte, die unter den Grenzhunden „von Hütte zu Hütte“ kursierte: Es ist der Mythos der Kugelwesen.¹⁶⁸ Dieser Menschheitsentstehungsmythos ist aus Platons *Symposium* bekannt und berichtet davon, dass es vor den Menschen in sich selbstgenügsame, harmonische Kugelwesen gegeben habe. Die Götter wurden eifersüchtig und zerschnitten die Kugelwesen, gaben ihnen aber aus Mitleid unterschiedliche Geschlechter, so dass die getrennten Hälften der Wesen zeitweise wieder zueinanderfinden konnten. Das Streben nach Harmonie aber blieb den Wesen, die nun Menschen waren, so stark verhaftet, dass sich Liebe entwickelte als „nicht endende[r] Versuch, die Wunde zu heilen“.¹⁶⁹

Was heißt das nun für die Anatomie? Zunächst einmal, dass der Mensch gemäß des Mythos aus einem Schnitt durch den Körper entstand, einer Urszene des Aufschnitts und damit der Anatomie wenn man so will. Ein Schnitt, der eine unheilbare Wunde schlug und dadurch das anatomisch Innere des Menschen beständig offenhält, um seiner anderen Hälfte Einlaß zu gewähren. Die ewig offene Wunde sind die zwei Geschlechter; und nicht ohne Grund werden Penis und Vagina in Hettches Roman mehrfach als offen und/oder verwundet präsentiert. Der platonische Mythos entwickelt eine Anthropologie des unvollständigen, des halben Menschen, der als anatomische Ruine, als Amputierter seither die Geistesgeschichte durchwandert. Das heißt, die mythische Zerteilung des Menschen, auf dass er ewig seine verlorene Hälfte zu finden trachtet, war und ist immer noch als zutiefst anatomischer Akt zu lesen. Die Anatomie steht somit am Anfang des Denkens vom Menschen als Subjekt – und vielleicht auch an dessen Ende.

Richtet man also den Blick weg von der Aporie des Anfang(en)s auf den Körper und damit zunächst auf die thematische Ebene, steht am (anderen) Beginn des Textes die Öffnung eines Körpers. Das jedoch ist nicht irgendein Körper, sondern ein männlicher, der von einer Frau gewaltsam geöffnet wird. Mit dieser den Text(körper) eröffnenden Geste deutet sich bereits an, was den gesamten Roman hindurch bestimmend sein wird: es prallen nämlich beständig weiblich und männlich konnotierte Körperkonzepte aufeinander und arbeiten sich zugleich aneinander ab.

Schon die Anfangsszene etabliert eine Umdeutung des Verhältnisses der Geschlechter- und Körper-Konzepte:

Ich sah in ihrer Hand das Messer nicht. Sie hatte es vor kurzem erst gekauft. Plötzlich, als sie es absichtslos aus dem Etui nahm und in der Hand wog, fasziniert von seinem Gewicht und von der Fertigkeit, die es zu verlangen schien. Das Heft mit großen stählernen Nieten war aus schwarzem

168 Zu einer detaillierten Lektüre des Mythos in NOX siehe Franziska Schöbler: „Mythos als Kritik – Zu Thomas Hettches Wenderoman Nox“, in: *literatur für leser* Heft 3/1999. S. 171–182.

169 Hettche: NOX, S. 159.

Holz. Die etwa zwölf Zentimeter lange Klinge lief mit leichtem Schwung spitz zu. Kühl und angenehm schwer fühlte sie es in ihrer Hand und beugte sich von hinten über mich im Sessel. [...] Ich lehnte mich zurück, um sie ansehen zu können. Wie ein Arzt, der die Arterie sucht und den Pulsschlag, legte sie Zeigefinger und Mittelfinger an meinen Hals. Ihre Berührung war sanft und ohne Hast. Doch bevor ich die Augen schloß, sah ich auf ihrem nackten Unterarm wie Firnis Schweiß. Saß blicklos lange unter ihr und rieb, den Kopf weit im Nacken, meine Stirn an ihrem Schoß. Erst als sie ihre Hand plötzlich wegnahm und die andere hochriß, öffnete ich die Augen. Da sah ich das Messer. Und sie durchschnitt mir die Kehle. Noch eine ganze Weile hielt sie das Messer über mir. Schwer und angenehm fühlte sie es in ihrer Hand. Da war ich längst tot.¹⁷⁰

Die heteronormativ grundierte Annahme, dass es eine männlich dominierte Hierarchie der Geschlechter gäbe, wird hier bewusst unterlaufen, indem die Frau ‚kaltblütig‘ und eben nicht emotional bzw. hysterisch einen Mord begeht. Die Szene wird verständlicher, zieht man die sexuelle Eskapade am See hinzu, die zeitlich vorgelagert ist und in der die Frau schon die Initiative ergriffen hatte. Nun wiederholt sich variierend die weibliche Hand am Penis, der jetzt als phallisches Messer in der Hand der Frau liegt. Hier aber ausschließlich von einer Selbstermächtigung der Frau zu sprechen wäre zu kurz gegriffen, denn die Stelle reflektiert mehr als nur einen Platztausch der beiden ‚Geschlechter‘.

Thematisch verknüpft die Stelle Sexualität, Erotik und sado-masochistische Sexpraktiken, erinnert sei hier an den Wunsch der Frau, der Autor möge sie beißen. Auf der Ebene des Textsettings kehrt sich die tradierte Geschlechterhierarchie um, wenn die Frau über dem Mann steht und zudem ein phallisches Instrument in der Hand hält, das in Länge und Form an einen Penis erinnert, und mit diesem Phallus den Mann tötet. Auf der strukturellen Ebene jedoch bleibt etwas gleich, nämlich der Blick des Mannes auf die Frau. Sogar als Toter vermag der Mann noch seinen Blick auf die Frau zu richten und von ihr zu erzählen.

Der Schnitt durch die Kehle hat für die Frau zur Folge, dass sie offenbar jegliche Erinnerung und diskursive Verortung verliert, v.a. aber kann sie sich an ihren Namen nicht mehr erinnern, als sei der Erinnerungsverlust Strafe für die weibliche Auflehnung gegen die männliche Vorherrschaft. Der ersterbende Blick des Mannes, der die Frau erst zum Subjekt macht, nimmt ihr den Subjektstatus im Moment des Todes. Der Schnitt durchtrennt also nicht nur die Kehle des Mannes, sondern ebenso die Verbindung der Frau zu ihren Erinnerungen, und vor allem zu ihrer Subjektivität. Dementsprechend selbstvergessen nimmt sie ihren Weg in die Stadt auf und lässt sich treiben, gibt sich dem Zufall hin. Dieser Zufall lässt sie schließlich mit David zusammentreffen. Beide figurieren Körperkonzepte, die einander gegenüber gestellt werden und zugleich sich aneinander abarbeiten. Die vorgestellten Körperkonzepte bestimmt ihre je spezifische Funktionalisierung der Haut, denn spricht der

170 Ebd. S. 9–11.

Roman *NOX* über Körper, tut er das v.a. über die Haut, die er einmal als makellos konzipiert und ein anderes Mal als geschundene, verletzte.

In der Diskursgeschichte der Haut dominiert eine Vorstellung, die die Makellosigkeit als wünschenswertes Ziel vor allem im 20. Jahrhundert idealisiert.¹⁷¹ Die von Bachtin beschriebene Ablösung des grotesken Körperkonzepts durch ein Konzept der Geschlossenheit des Körpers in der Renaissance führte nach und nach dazu, den Körper als „strenge begrenzte, nach außen verschlossene“¹⁷² Einheit zu begreifen und die Haut in Metaphern der Verfestigung und der Abgeschlossenheit zu denken. Mentalitätsgeschichtlich verbindet sich damit ein gewandelter Subjektbegriff, der das Subjekt als vollkommen vereinzelt begreift, für das die groteske Offenheit vollends getilgt ist. Mit diesem Denkmodell der „Haut als Mauer“¹⁷³ ist unmittelbar das Ideal der Makellosigkeit gekoppelt, dessen Diktat auch heute noch auf die medial repräsentierten Körperbilder prägend wirkt.

Ganz anders das Bild des makellosen Körpers in *NOX*, der deshalb als makellos gilt, weil dort, wo von der Haut und dem Körper der Frau die Rede ist, Narben, Wunden oder verletzende Gewalt nicht vorkommen – dem entspricht, dass sie namenlos bleibt.¹⁷⁴ An einer Stelle heißt es: „Sehr genau betrachtete sie ihr Gesicht, das keinen Namen mehr hatte, im Spiegel. Versuchte noch einmal, sich daran zu erinnern, wie sie vor diesem Tag gewesen war. Nichts wußte sie mehr von sich. Ob sie schüchtern gewesen war oder nicht. Alleine oder nicht. Auf ihrer Haut fanden sich keine Spuren. Nur, daß sie da war.“¹⁷⁵ In der Bachtin'schen Konzeption des verschlossenen Körpers schließt sich der Körper im Sinne einer Vereinzelung von anderen Körpern ab, die Zugänge zu einem Körper werden neu geregelt und reguliert, nur wenige Öffnungen bleiben, die aber wiederum mit Tabus belegt sein können. In *NOX* ist die Makellosigkeit deshalb ein starkes Textsignal, weil sich die Glätte und die Reinheit des neuen Körperkonzepts zusammenballen. Indem die Makellosigkeit der namenlosen Frau explizit mit einem umfassenden Erinnerungsverlust zusammenfällt, können sich Reize nicht mehr in ein wie auch immer geartetes Körpergedächtnis einschreiben. Die Verschlossenheit des Körpers der Frau ist nicht absolut, ihre Haut registriert noch sinnlich Wahrnehmbares, das aber nur über die instantane Situierung des Körpers informiert. Subjektives, individuelles Wissen teilt sie nicht mit: „Sie dachte, daß sie noch immer ihren Namen nicht mehr wußte, wenig mehr von sich als das, was ihre Haut registrierte. Die Kälte und die Weise, wie sie

171 Vgl. Benthien: *Haut*, S. 54.

172 Bachtin: *Rabelais und seine Welt*, S. 361.

173 Benthien: *Haut*, S. 39.

174 Bis auf eine Stelle, die später zu analysieren ist.

175 Hetteche: *NOX*, S. 59. – Zur hier naheliegenden Lesart der *tabula rasa* siehe Franziska Schößler: „Mythos als Kritik“, S. 177.

atmete und wie die Muskeln sich spannten.¹⁷⁶ Bei der namenlosen Frau schieben sich sonst unbewusste, prozedurale Gedächtnisabläufe in den Aufmerksamkeitsbereich des Bewusstseins und verdrängen die Möglichkeiten des Erinnerns an den eigenen Namen. Mit dieser Suspension elementar subjektiver Erinnerungen gehen auch basale subjekt- und identitätsbildende Verbindungen zwischen Ich und Körper verloren: „Ob es kalt gewesen war dort im Gras, hatte sie sich gefragt, als wäre ihr Körper ein sehr fernes Gebiet. Die Entfernung nimmt immer noch zu, hatte sie gedacht [...].“¹⁷⁷

Die Ferne der bewussten Wahrnehmung zum eigenen Körper entsteht, weil sensorische Empfindungen nicht im Gedächtnis gespeichert werden. Alles, was der Frau körperlich widerfährt, hinterlässt keinerlei Spuren – keine bleibenden Erinnerungen. Die Härte und Verschlussheit des neuen Körperkonzepts ist hier beim Wort genommen und verhindert tatsächlich Einschreibungen auf der Körperoberfläche. Der Topos der *tabula rasa* als eine mögliche Lesart der Makellosigkeit würde spätestens an dieser Stelle ins Leere laufen, weil die Möglichkeit der Prägung bzw. Einschreibung in *NOX* explizit verneint wird. Es macht sich hier ein Bruch bemerkbar zwischen dem neuen Körperkonzept, das auf einer gegenüber anderen Körpern abgedichteten Individualität gründet und dem in *NOX* ständig vorgeführten und fortschreitenden Identitätsverlust der namenlosen Frau.

Führt man sich diese konstante Ich-Vergessenheit genauer vor Augen, die deshalb statthat, weil die Haut merkmallös bleibt, dann ist dieses Phänomen sehr gut mit Benjamins Essay *Über die Malerei* beschreibbar. Wenn nämlich, wie Benjamin sagt, nur die Linie ihren selbst gewählten Untergrund mit einer Identität ausstatten kann, dann sind es die Hautzeichen, die der Haut und damit auch dem Menschen Identität verleihen. Für die Haut der namenlosen Frau gilt also das gleiche, wie für die „weiße[] Papierfläche“,¹⁷⁸ sie ist unmarkiert, unbestimmt und damit kein Träger identitätsrelevanter Merkmale. Zwar vermag die Haut, anders als Papier, auf Reize zu reagieren und damit ‚anders‘ beschreibbar zu sein (nämlich nach innen hin), doch hat das für Prozesse von Gedächtnis und Erinnerung bei der Frau keine Auswirkungen, es wird bei ihr nämlich keines von beiden generiert. Ihre Haut bleibt unbeschrieben und identitätslos. Die Anwendbarkeit der Benjamin'schen Überlegungen erlaubt es, die Makellosigkeit und die mit ihr verbundene Subjekt- und Erinnerungslosigkeit unmittelbar als ein medientheoretisches Problem zu fassen.

176 Hettche: *NOX*, S. 37.

177 Ebd. S. 40

178 Walter Benjamin: „Über die Malerei oder Zeichen und Mal“, S. 271.

Eine Textpassage verdeutlicht dieses Verhältnis und zeigt, wie die Makellosigkeit ein komplexes Konstrukt zu werden beginnt. Die erste Begegnung der namenlosen Frau mit David in einem Café mündet in einer spontanen sexuellen Handlung, in der die Frau vollkommen passiv agiert. Nackt auf einem der Tische liegend, ergibt sie sich der Situation und sieht David dabei zu, wie er vor ihrem Gesicht masturbiert. Der erste Anblick seines Penis' wirkt verstörend: „Als er die Unterhose von den Hüften schob, erschrak sie. Sah, daß er verstümmelt war, und schloß entsetzt vor der rotgeränderten Narbe die Augen.“¹⁷⁹ Die Reaktion, die die Narbe auslöst, ist unmittelbar eine des prozeduralen Gedächtnisses, das ein bewusstes Handeln aussetzt, es „entsetzt“. Die Schutzmechanismen des Körpergedächtnisses suspendieren zunächst jede bewusste Handlungsoption, und erst als David sie bittet, ihm zuzusehen, überwindet sie sich. Mit der Überwindung des „Widerwillens und der Angst“¹⁸⁰ als willentliche Steuerung, wird bewusstes Handeln wieder möglich. Der zweite Blick auf den vernarbten Penis ruft denn auch eine andere Reaktion bei der Frau hervor: „Es war, als ob sein Schmerz ihren Körper ritzte. Sie sah, daß die Eichel seines Gliedes, mit einer Rasierklinge oder einem Skalpell, dachte sie, tief längs gespalten war über den Ausgang der Harnröhre hinweg.“¹⁸¹

Es ist der Blick, der in dieser Szene Reaktionen sowohl bei der Frau als auch bei David auslöst. Durch den Blick der Frau wird David erregt: „Und vorsichtig, mit einer Erregung, die sich an ihrem Blick entzündete, begann er sich zu streicheln, und sie sah, daß er sie beobachtete, wie sie ihm zusah.“¹⁸² Davids Reaktion auf die Blicke ist eine rein physische, für die Frau aber ist der Anblick der „rotgeränderten Narbe“ der Einsatzpunkt einer rhetorischen Betroffenheit im Modus des *als ob*, der sie Davids Schmerz spüren lässt. Es ist dies mehr als bloß ein auf eigenen Erfahrungen beruhender empathischer Nachvollzug,¹⁸³ denn in dem *als ob* kommt eine Bewegung in den Text und in die Beziehung der beiden Figuren, die sich im Blick der Frau auf den masturbierten Penis fortsetzt:

Es war, als sähe sie sich selbst, verletzt und aufgerissen, und die verschiedenen Körper wären nur Hüllen über dem einen. Als öffnete allein der Anblick die fremde Erinnerung, spürte sie noch einmal, wie die Klinge ihm in die Haut fuhr. Phantome der Wunde strichen über sie hin solange, bis der Schmerz schließlich die Grenze zwischen Kopf und Körper durchbrach und sie als Lust durchschloß.¹⁸⁴

179 Hettche: NOX, S. 45.

180 Ebd.

181 Ebd.

182 Ebd.

183 „[T]he sight of David's mutilated body triggers a corporeal reaction, a bodily empathy with David that leads her to tap into another's bodily memory and to re-present another's cut on her own body“. Bachner: „Thomas Hettche's Wound Ethics“, S. 220.

184 Hettche: NOX, S. 45–46.

Die Frau empfindet die Verletzung am eigenen Körper nach, was schließlich in einem imaginierten Blick der Frau auf sich selbst mündet. Kurzzeitig findet hier eine Zusammenführung zweier Körper statt, nicht nur die Hüllen sind gefallen, auch die Körpergrenzen sind für einen kurzen Moment sexueller Erregung aufgehoben. Und in diesem Moment, in dem sich die Frau selbst „verletzt und aufgerissen“ sieht, findet der Zusammenfall der Körper seinen sprachlichen Ausdruck in einer Vision der Frau, als ob „die verschiedenen Körper [...] nur Hüllen über dem einen“¹⁸⁵ wären. Wie das Skalpell den Körper im Schmerz öffnet, so öffnet auch die Lust den Körper: „Sie spürte, wie sich ihre Schamlippen feucht von einander lösten und öffneten. Stellte sich vor, wie sie ihn in den Mund nähme.“¹⁸⁶ Hier finden aber nicht nur zwei Körper zusammen, hier findet auch eine Übertragung statt. Die spaltförmige Narbe auf dem Penis wird zur Metonymie für das weibliche Geschlecht und jeder sexuelle Akt zum schmerzhaften Vollzug einer Körper(er)öffnung. Der männliche Körper erfährt in der gewaltsamen Öffnung eine Verweiblichung.

Was sich hier auf engstem Raum vollzieht, ist auch und vor allem die Verschiebung des Körpergedächtnisses auf die rhetorische Ebene, denn es geht hier nicht mehr um wirkliche Empfindungen der Frau am eigenen Körper, sondern um Erinnerungen eines fremden Körpers und deren rhetorische Übertragung in den Vorstellungsraum der Frau. Die „fremde Erinnerung“ ist nicht mehr als das, was die wahrscheinlichste Ursache der „rotgeränderten Narbe“ ist, nämlich die Vorstellung, „wie die Klinge ihm in die Haut fuhr“. Und so konkret der Auslöser für das Schmerzempfinden der Frau auch ist, so unkonkret ist dieser Schmerz doch selbst, weil er kein wirklicher Schmerz ist und als Erinnerung keine memorative Dichte gewinnt. Ohne die Situation, in der sie entstanden ist, gibt die „rotgeränderte[] Narbe“ nicht mehr über sich preis, als wie sie aller Wahrscheinlichkeit nach entstanden ist.

Diese Passage setzt mit dem äußerst starken Bild des vernarbten Penis' als Beispiel versehrter Körperlichkeit ein und wechselt dann in die Perspektive der empfindenden Frau. Das Empfinden der Frau operiert im Modus der Repräsentation, das heißt, alles, was der Anblick des Penis' auslöst, spielt sich im Vorstellungsraum der Frau ab, in dem zumindest Ahnungen von Schmerz sedimentiert sind, sonst könnte ein Nachempfinden fremden Schmerzes nicht möglich sein, und es wäre ihr zudem unmöglich, „sich selbst [als] verletzt und aufgerissen“ vorzustellen. Im Nachvollzug der fremden Erinnerung an den Schmerz setzt eine Bewegung ein, die den Vorstellungsraum sprengt und in der „der Schmerz schließlich die Grenze zwischen Kopf und Körper durchbrach und sie als Lust durchschloß.“ Genau an

185 Ebd. S. 46.

186 Ebd.

dieser Stelle generiert der Körper eine eigene Erinnerung, indem der Schmerz an eine Darstellungsgrenze gelangt und nur noch auf der unmittelbar körperlichen Ebene fortbestehen kann als sexuelle Lust. Dieser zweite Wechsel lenkt die Perspektive erneut auf den Körper, diesmal auf den der Frau, und wirkt auf die Lektüre der makellosen Haut zurück. Mit Rekurs auf das verschlossene Körperkonzept und Benjamins medientheoretische Überlegungen, ist sie nun lesbar als eine Projektionsfläche für die „fremde Erinnerung“, allerdings nur über die Vermittlung des Blicks, der jedoch bestenfalls rudimentäre Inhalte des Körpergedächtnisses (abstrakte Schmerzerfahrungen) zu aktivieren vermag.

Das Verhältnis von makelloser Haut und Gedächtnis situiert sich im rhetorischen Modus des *als ob* und zeigt sich als ein Repräsentationsverhältnis auf der Grundlage eines Medienwechsels. Der zweifache Wechsel von der Körperlichkeit Davids zum Repräsentationsraum der weiblichen Vorstellung hin zur Körperlichkeit der Frau, ist ein Wechsel der medialen Repräsentation des Schmerzes. Dabei darf man nicht vergessen, dass es nie um einen im Text wirklich empfundenen Schmerz der Figuren geht. Sobald „der Schmerz [...] die Grenze zwischen Kopf und Körper“ überschreitet, ist auch die Grenze seiner Repräsentation erreicht. Auf der Ebene des makellosen Körpers kann es, folgt man NOX, keine Repräsentation geben, sondern ausschließlich Präsenz – Lust. Das steht dem entgegen, was Gedächtnis ausmacht, nämlich unabhängig von einer unmittelbaren Präsenz Dinge mittels Zeichen in ihrer Absenz zu repräsentieren und zu speichern.

Beschnitten: Apotropaion ohne Schutz

In mehreren Texten zu NOX wird explizit darauf hingewiesen, die Figur David sei jüdischen Glaubens bzw. seine Figur trage Züge, die ihn als jüdisch markieren. Nicht nur der Name David verweise darauf, auch und vor allem sein vernarbter Penis ist ein Hinweis in diese Richtung. Die Beschneidung oder Zirkumzision ist aber kein genuin jüdisches Ritual, auch im Islam werden Jungen nach einer bestimmten Zeit beschnitten; nachgewiesen sind Beschneidungen schon im Ägypten des 4. Jahrtausends v. Chr.¹⁸⁷

Die ursprünglichen Gründe für Beschneidungen sind nicht bekannt, vermutlich aber sind sie, wie viele andere auf den Körper fokussierte Rituale, als Übergangsriten zu betrachten, mit denen v.a. Männer den Übergang in die Welt der Erwachsenen vollziehen sollten. Da die Beschneidung im Judentum die wohl bekannteste Anwendung dieses Rituals ist, soll dessen Konzeption zunächst kurz erläutert werden, da ich annehme, dass es für NOX

187 Vgl. David Golläher: *Das verletzte Geschlecht. Die Geschichte der Beschneidung*. Aus dem Amerikanischen von F. Florian Marzin. Berlin 2002. S. 15.

eine gewisse Rolle spielt, um dann jedoch auf einen Aspekt zu sprechen zu kommen, der bei der Beschneidung, bzw. bei deren Ergebnis keine Berücksichtigung findet: dass nämlich auch hier eine Narbe zurückbleibt und was das, nimmt man die religiösen Merkmale hinzu, bedeuten kann.

Im 1. Buch Mose (Gen. 17, 9–14) spricht Gott zu Abraham:

Weiter sagte Gott: „Mein Bund mit dir und deinen Nachkommen legt euch eine Verpflichtung auf, die ihr erfüllen müsst, in jeder kommenden Generation: Jeder von euch, der männlichen Geschlechts ist, muss beschnitten werden. Ihr müsst bei allen die Vorhaut am Geschlechtsteil entfernen. Dies soll das Zeichen sein, dass ich meinen Bund mit euch geschlossen habe. An jedem männlichen Neugeborenen muss am achten Tag diese Beschneidung vollzogen werden. [...] Ihr alle sollt das Zeichen meines Bundes an eurem Körper tragen. Das ist eine Bestimmung für alle Zeiten, so gewiss mein Bund für alle Zeiten gilt. Wer von euch nicht beschnitten ist, hat sein Leben verwirkt und muss aus dem Volk ausgestoßen werden, denn er hat meinen Bund gebrochen.“¹⁸⁸

Für das Judentum stellt demnach das Fehlen der Vorhaut ein wesentliches, wenn nicht das zentrale Merkmal eines männlichen¹⁸⁹ Juden dar. Mit der Entfernung der Vorhaut wird der Bund des Einzelnen mit Gott vollzogen und damit dessen Zugehörigkeit zum Judentum mit einem Körperzeichen besiegelt. Im Kontext der Bibel stellt die Beschneidung aber auch einen Sonderstatus der Juden dar, sie „bewirkt eine Absonderung Israels von den ‚Völkern der Welt‘“.¹⁹⁰ Als Bundeszeichen nimmt die Beschneidung, oder besser gesagt, das Fehlen der Vorhaut juristische Züge an, wenn man sie als eine Art Unterschrift oder Signatur betrachtet, mit der ein Vertrag geschlossen wird. Als eine solche Signatur, bedeutet sie für das Individuum die Zugehörigkeit zu Gottes auserwähltem Volk. Das Fehlen der Vorhaut ist auf einer überindividuellen oder allgemeinen Ebene als Signum lesbar, als ein Zeichen, das einen ganzen Komplex jüdischer Identität bezeugt.¹⁹¹

In der jüdischen Glaubensgeschichte ist die Beschneidung auch mit dem Körperbild verbunden, denn für viele Rabbis in der Frühzeit des Judentums war „die Vorhaut ein Makel des Körpers [...], den man entfernen müsse, um dem Körper ein perfektes Aussehen zu geben.“¹⁹² In Unvollkommenheit geboren, kann der Körper demnach erst zur Perfektion gelangen, wenn ein Teil des Körpers entfernt wird, das zudem die Auserwählung der Israeliten

188 1. Buch Mose 17, 9–14.

189 Offenbar ist die Glaubenszugehörigkeit von Frauen zum Judentum, wenn überhaupt, anders reglementiert. Wobei die Mutter jenes Elternteil ist, von dem die Religionszugehörigkeit qua Geburt ausgeht. Eine jüdische Mutter gebiert immer jüdische Kinder.

190 Antje Yael Deusel: „*Mein Bund, den ihr bewahren sollt.*“ *Religionsgesetzliche und medizinische Aspekte der Beschneidung*. Freiburg 2012. S. 32.

191 Vgl. hierzu auch Jacques Derrida: *Schibboleth. Für Paul Celan*. Aus dem Französischen von Wolfgang Sebastian Baur. Wien 2012. S. 125–126. – Die Problematik von Signatur und Signum wird im Kapitel 5.1 in Bezug auf die Texte Borges' genauer erläutert.

192 Gollaher: *Das verletzte Geschlecht*, S. 30.

durch Gott nach außen trägt und allen Unbeschnittenen unmissverständlich verdeutlicht, dass die Juden durch den Bund mit Gott diesem näher stehen.

Interessant an Gen. 17, 9–14 ist jedoch die Fokussierung auf den Bund, der kurz nach der Geburt schon geschlossen werden soll, zu einem Zeitpunkt, an dem der Junge diese Entscheidung gar nicht selbst treffen kann, sondern dem Willen seiner Eltern bzw. den Konventionen seiner Religion unterworfen wird. Im Umkehrschluß heißt das aber auch, dass es offenbar nicht ausreicht von einer jüdischen Mutter geboren zu werden, um Jude zu sein, sondern es eines weiteren, nun sichtbaren Zeichens bedarf, um die Zugehörigkeit zum Judentum anzuzeigen – und das freilich nur für Männer notwendig scheint. Ein solcher Eingriff in das Erscheinungsbild des männlichen Körpers ist zugleich irreversibel, und somit ist der Bund mit Gott auch als unumkehrbar anzusehen. Was diese Konstellation an Zugehörigkeitsmarkern (Geburt durch jüdische Mutter und Beschneidung) kennzeichnet, ist der bemerkenswerte Status der Beschneidung als ein sichtbarer Zusatz, der paradoxerweise durch die Entfernung eines Körperteils markiert ist. Die Narbe, die eine Zirkumzision immer hinterlässt, ist nur mittelbares Zeichen des Bundes, unmittelbar verweist das bloße Fehlen der Vorhaut auf den Bund hin. Als unscheinbare Signatur ist die Narbe dennoch Teil dieses Bundeszeichens.¹⁹³

Die Beschneidung ist auch in einer anderen Hinsicht wichtig, nämlich als Apotropaion, als ein Zeichen, das Schaden abwehren sollte: „Nicht nur die Fruchtbarkeit und Mannesreife waren aber im Ritual der Beschneidung enthalten, sondern auch der Gedanke von apotropäischem Handeln (d.h. Abwehr von Schaden von dem zu Beschneidenden durch eben diese Beschneidung).“¹⁹⁴ In dieser Hinsicht kann das Bundeszeichen für das jüdische Volk durchaus als Apotropaion gesehen werden, als Abwehr gegen Schaden von Außen. Juden waren in ihrer langen Geschichte immer wieder durch Repressionen gefährdet, v.a. ab dem 4.

193 „In der Geartetheit des *Schibboleth* und in der Art, wie man es einsetzt, liegt der Grund, weshalb man es als gegen einen selbst gerichtet wahrnehmen kann: die Beschnittenen sehen sich also an der Grenze zurückgewiesen oder verhaftet, aus der Gemeinschaft verstoßen, zu Tode gebracht oder zu Asche gemacht: auf den bloßen Blick, auf die bloße Namensnennung, unmittelbar nach der Lesung der Narbe.“ Derrida: *Schibboleth*, S. 126

194 Deusel: „*Mein Bund, den ihr bewahren sollt.*“, S. 50. – Hier muss der Vollständigkeit halber darauf hingewiesen werden, dass der Begriff des ‚Apotropäischen‘ v.a. in der Geschichtswissenschaft seit jeher mit Kontroversen zu kämpfen hatte, weil sich die moderne Verwendung des Begriffs sehr weit von den antiken Verwendungsweisen des Begriffs entfernt hat, v.a. seine enge Bezogenheit auf antike Gottheiten (*apotrópaii theoi*), die sowohl Schaden abwehren, aber selbst Schädigende sein konnten, die es abzuwehren galt. Ursprünglich also ist der Begriff des ‚Apotropäischen‘ an ausschließlich göttliche Figuren gebunden gewesen, denen die Macht der Abwehr des Schlechten zugesprochen wurde. Im 19. Jahrhundert engte sich der Bedeutungsrahmen auf Gegenstände ein, die als Apotropaion Böses abwehren sollten (v.a. Masken), was eine Inflation des Begriffs zur Folge hatte. Heute wird der Begriff als *Terminus technicus* nur noch sehr eingeschränkt und unter Bezug auf seinen ursprünglichen Bedeutungsrahmen der antiken Götter genutzt. Vgl. Schlesier: „Apotropäisch“, S. 41–45.

Jahrhundert, „als das Christentum die einzige anerkannte Religion des römischen Reiches war, wurden den Juden die Privilegien entzogen, und der Zugang zu allen öffentlichen Ämtern blieb ihnen verschlossen. Im allgemeinen änderte sich an dieser Situation bis ins 18. Jahrhundert nur noch wenig“.¹⁹⁵ Dass das Fehlen der Vorhaut ein nahezu eindeutiges, da sichtbares Zeichen der jüdischen Religion war, belegen auch Erzählungen, nach denen „[i]m Angesicht tyrannischer Unterdrückung [...] einige Juden nach Möglichkeiten [suchten], ihre Beschneidung zu kaschieren, wobei sie versuchten, durch chirurgische Eingriffe die Vorhaut wieder herzustellen.“¹⁹⁶ Und „[u]m die Männer davon abzuhalten, die Vorhaut wieder herzustellen, wurde die traditionelle Operation verändert. Die *Milab*, wie die erste Form der Beschneidung genannt wird [...] ersetzten die Rabbis um die Mitte des zweiten Jahrhunderts [...] durch die *Periab*, eine radikale Entfernung der Vorhaut, die die Eichel gänzlich freilegte.“¹⁹⁷ Ob das Faktum der Beschneidung für den jüdischen Glauben nun als Apotropaion fungiert, hängt stark von den Umständen ab, in denen sich Juden befinden bzw. historisch befunden haben. Aus theologischer Perspektive ist die Beschneidung als Bundeszeichen durchaus als Apotropaion zu verstehen, weil es eben den Bund besiegelt, durch den Gott die Juden anderen Völkern vorzieht und Schaden von ihnen abwenden kann. In der Diskussion um die Beschneidung fällt aber v.a. eines auf: das Fehlen oder Verschweigen der Narbe.

Für die Figur David in Hettches Roman ist sein ‚beschnittener‘ Penis hingegen kein Abwehrzeichen in dem Sinne, dass es Schaden von ihm abwendet, weil sein Körper ja weiterhin, wie später zu sehen ist, verletzt wird. Davids Verstümmelungen stehen im Roman nicht geschichtslos da, sondern werden von ihm selbst hergeleitet, wenn er der namenlosen Frau davon erzählt, wie er einmal in Spanien ein sehr junges Mädchen für Sex bezahlt hatte und dieses ihm ohne seine Aufforderung und ohne seine Abwehr die ersten Wunden auf die Hand brannte. Um also das Böse in ihm (seine angedeutete pädophile Tendenz oder seine einmalige Schuld, so eindeutig wird der Text nicht) abzuwehren, sind ihm die Narben und Verstümmelungen beigebracht worden, und das ausdrücklich auf sein Verlangen hin. So gesehen aktualisiert NOX die ursprüngliche Bedeutung des Apotropaions, indem David als *apotropaios*, als Schadenbringer lesbar wird, dessen Macht durch körperliche Verletzungen gebannt werden soll. Wie sich gezeigt hat, vermag der verstümmelte Penis in der namenlosen Frau für einen kurzen Moment Abscheu auszulösen, die dann aber in Faszination und sogar

195 Mircea Eliade und Ioan P. Culianu: *Handbuch der Religionen*. Frankfurt am Main 1995. S. 183.

196 Gollaher: *Das verletzte Geschlecht*, S. 31.

197 Ebd. S. 32–33 (H.i.O.).

Lust umschlägt. Wenn also „die offenbar jüdische Figur David“¹⁹⁸ trotz des Bundeszeichens nicht vor Schaden bewahrt wird, und er diesen Schaden oft sogar selbst einfordert, ist die Narbe auf seinem Penis kein apotropäisches Zeichen oder, wenn man so will, ein invertiertes Apotropaion, ein Apotropaion ohne Schutz, das sogar einlädt, den Körper Davids weiter zu verwunden und zu vernarben.

Die Spur des Bundeszeichens in Hettches Roman führt noch auf eine andere Fährte, die wieder auf die Konfrontation der beiden Körperkonzepte des Anfangs zurückführt. Die namenlose Frau bildet das Gegenstück zu David, der gerade durch die Perforationen seines Körpers ein Konzept grotesker Offenheit ausstellt. Sie hingegen ist von vornherein makellos und wird körperlich nahezu unversehrt aus dem ganzen Geschehen heraustreten. Obwohl sie mehrfach mit gewaltsamen Ereignissen konfrontiert ist, bleibt ihre Körperintegrität, die Abgeschlossenheit ihres Körpers, lange intakt. Sie kann damit das von Bachtin postulierte neue Körperkonzept vertreten, das ja gerade die Abgeschlossenheit und Glätte der Oberfläche ausstellt. Solange ihre Haut unversehrt bleibt, gilt auch für sie, was für das neue Körperkonzept gilt: „Von einer symbolisch erweiterten Bedeutung [seiner] Organe kann im individuellen Körper keine Rede sein, sie werden allein zu praktischen, erläuternden Zwecken erwähnt.“¹⁹⁹ Aber, und hier zeigt sich die Brüchigkeit der Körperkonzeptionen in *NOX* sehr deutlich, die Haut der Frau wird von ihr selbst als symbolisch aufgeladene, als beschriftete Fläche wahrgenommen. Der symbolisch nicht bedeutende (moderne) Körper öffnet sich zur symbolischen Markierbarkeit durch kulturelle Einschreibungen:

Alles, was geschehen war, jede Berührung und jeder Blick, vernetzte sich miteinander auf ihrer Haut, und vernetzte sie, wie die Risse einer vom Mittelpunkt splittenden Glasscheibe, nach allen Seiten mit dem durchsichtigen, dunklen Raum dieser Nacht. [...]
Meine Haut ist die Topographie eines Krieges [...]. Pläne und Intrigen, Grabenkämpfe, Partisanentrupps, Bündnisse und Übergabeforderungen haben auf ihr Platz. Meine Haut ist das Gelände einer Schlacht, deren Verlauf ich nicht begreife. Man verhandelt auf mir und fliegt Angriffe, deren Ziel ich nicht kenne. Zettelt Scharmützel an, und ich weiß nicht, gegen wen. Begrädigt mir unbekannt Fronten, schließt Verträge, und ich weiß nicht, zu welchem Preis. Doch immer lesbarer wird die Schrift.²⁰⁰

Nach einigen Umwegen und Abwegen befindet sich die namenlose Frau schließlich im Sektionssaal der Charité in Ost-Berlin, wo sich alle illustren Figuren des Romans versammeln, um einem „Anatomische[n] Theater“²⁰¹ beizuwohnen. Vermutlich soll es um eine Sektion am

198 Dörte Bischoff: „Berlin Cuts: Stadt und Körper in Romanen von Noteboom, Parei und Hettche“, in: Paul Michael Lützeler und Stephan K. Schindler (Hg.): *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch. Schwerpunkt: Berlin-Literatur* 4/2005. Tübingen 2005. S. 111–142, hier S. 133.

199 Bachtin: *Rabelais und seine Welt*, S. 362.

200 Hettche: *NOX*, S. 133.

201 Ebd. S. 87.

lebenden Körper gehen, doch letztlich ist das nicht weiter wichtig, weil es dazu nicht kommt. Im Mittelpunkt steht nicht der Vollzug einer Tötung, sondern das Zur-Schau-Stellen von Körpern. Nackt, in der Mitte des Saals von Scheinwerfern angestrahlt, kann die Frau die Zuschauer mehr erahnen als erkennen. Aber wie der libidinöse Körper Lyotards, steht auch ihr Körper mit anderen Körpern und Dingen in Verbindung, ist mit ihnen „vernetzt“. An diese Empfindung erst schließt sich in den Gedanken der Frau das Bild von der Haut als „Topographie eines Krieges“ an.

Doch Krieg an sich ist nicht ‚topographierbar‘, sein Verlauf lässt sich zwar in Karten eintragen, aber nur als das, was er in der Landschaft tut. Wenn die Haut nun als Topographie eines Krieges beschrieben wird, dann ist ihr ein kultureller Aspekt zugewiesen: nämlich die Zurichtung des Körpers durch kulturelle Einschreibungen. Den Krieg im Modus der Metapher zu fassen ist ein Prozess der Rhetorisierung und entwirft den Krieg als einen imaginierten/imaginären. Auf dem Körper der Frau vollzieht sich ein Repräsentationskrieg, dessen Fronten und Teilnehmer unbekannt sind. Es ist dies aber vor allem ein Sprachkrieg, dessen Schrift „immer lesbarer“²⁰² wird. Dem Krieg ordnen sich in der Imagination der Frau drei rhetorische Gebiete bzw. Register zu: Verhandlung, Konflikt und Vertrag. Diese markieren Strategien, die vor allem an der Figur David im Rahmen von pseudo-juridischen Vorgängen zu beobachten sind: Offenbar haben David und die anderen Figuren um Prof. Matern Vereinbarungen getroffen, die bestimmen, was mit Davids Körper geschehen darf. Davids Körper und die Verfahren, wie mit ihm umgegangen wird sind als Vertragsgegenstand lesbar. Konflikte bzw. Störmanöver treten in jenen Momenten auf, wo beispielsweise der Umgang mit dem Körper vorgeführt wird, besonders die Perforationen des Körpers bergen ein Konfliktpotential, da diese leicht außer Kontrolle geraten können. Als Vertrag findet das Ganze dann seinen Ausdruck als Narben auf Davids Körper. Diese Narben sind jedoch zweierlei: nämlich Vertrag und zugleich Index des Vertragsgegenstands, der ausgehandelten Perforation des Körpers. Vertrag können Narben aber nur dann sein, wenn der Körper nicht stirbt, Wunden also vernarben können. Und erst in der Nachträglichkeit der Narben ist der Vertrag geschlossen; die Wunden sind der Vertragstext, die Narben die Signatur, die den Vertrag besiegelt und abschließt, wie auch die Narbe eine versiegelte Wunde ist.

So gehen die anfangs erwähnten Figurenkonstellationen nicht nur unter dem Konzept des grotesken Körpers eine enge Verbindung ein, sondern nehmen als groteske Körper auch an einem Krieg teil, der vorwiegend sprachlich strukturiert ist, durch eine Sprachgewalt, die

202 Ebd. S. 133.

sich unterschwellig vollzieht und als Grundierung der physischen Gewalt eine mediale Ebene einzieht. Denn das imaginierte Bild von der „Haut als Topographie eines Krieges“ definiert die Haut nicht nur als Fläche für kulturelle Einschreibungen. Vor allem sind Haut und Körper hier Projektionsfläche für einen Krieg und keineswegs dessen Ziel, wie man auf den ersten Blick meinen könnte. Das Wort vom Krieg findet nämlich erst in den Text durch das von der Frau imaginierte Bild. Als Verfahren des Krieges werden die gewaltsamen Perforationen am Körper Davids erst in der Vorstellung einer Figur deutbar. Das heißt, der Krieg, der auf und mit Körpern geführt wird, kann nur über einen anderen Körper als Medium repräsentierbar sein. Die Haut als Repräsentationsmedium eines Krieges, der zwar imaginiert/imaginär ist, deshalb aber nicht weniger als symbolische Einschreibung lesbar ist.

Die Lesart der Narben als Vertrag führt zurück zum Bundeszeichen der Juden. Aber anders als das Bundeszeichen, verweisen die Narben Davids weniger auf eine zukünftige Geschichte, sondern weisen in erster Linie zurück und indizieren ein Überleben. Durch das Bundeszeichen der Beschneidung ist die Nähe des jüdischen Volkes zu Gott besiegelt. Aber welches Versprechen bergen Davids Narben? Zunächst einmal das Versprechen sexueller Lust, die ihm wohl der Schmerz bereitet; aber vor allem die Aussicht auf weiteren Lustgewinn, denn er hat ja bisher überlebt, wofür seine Narben bürgen.

Leere Appelle

In Andrej Gelassimows Roman *Durst* war es der Junge Nikita, dem beim Anblick des verbrannten Gesichts die Sprache versagte und dem es nur möglich war zu sprechen, indem er sich von der Narbe ab- und seiner Mutter zuwandte. Das Insistieren des verbrannten Gesichts suspendierte die Sprache. Eine andere Strategie lässt sich in Virginie Despentes Skandalroman *Baise-moi* von 1999 nachlesen. Nadine, eine der beiden Protagonistinnen legt sich nach dem Duschen ins Bett „und dreht sich auf den Bauch“:

[Manu...] se tourne vers Nadine et reste boucje bée un instant. Déclare :

– Tu sais, Nadine, on voit bien ton dos d’ici.

Nadine se retourne, tire ses cheveux en arrière, sourit avec niaiserie et se tire sur la terrasse.

L’autre la suit [...].

Elle braille:

– Je veux pas faire dans le harcèlement, mais je trouve que t’esquives bien vertement. Qu’est-ce que t’as fait à ton dos, grosse, t’avais pas été sage ?

Nadine passe sa main dans son dos sans répondre. Au toucher, des boursouflures sont énormes, relief sinueux et durs. Manu s’approche et demande si elle peut y regarder de plus près.

Elle tient le tee-shirt soulevé jusqu’aux épaules, considère la chose un moment. Nadine se laisse voir en silence.

Des traînées sombres lui éclaboussent tout le dos, comme une fresque rageusement raturée.

Inquiétants hiéroglyphes déchaînés dans la chair.

Manu soupire, laisse retomber le tee-shirt et commente :

- J'ai du mal à comprendre ça. Mais c'est assez joli, ça fait art abstrait, quoi. On t'a fait ça avec quoi ?
- Cravache.
- Ça donne un genre, y a pas à dire.²⁰³

[[Manu...]] dreht sich zu Nadine um und bleibt einen Moment lang mit offenem Mund stehen. Sie sagt: „Weißt du, Nadine, man kann von hier gut deinen Rücken sehen.“

Nadine dreht sich um, streicht sich die Haare nach hinten, lächelt unbeholfen und verschwindet auf die Terrasse.

Die andere geht ihr hinterher [...].

Sie kreischt: „Ich will dich ja nicht belästigen, aber ich finde, du weichst mir ziemlich unverfroren aus. Was hast du mit deinem Rücken gemacht, Dicke, bist du nicht artig gewesen?“

Nadine fährt sich mit der Hand über den Rücken und antwortet nicht. Unter ihren Fingern fühlen sich die Schwellungen riesengroß an, ein hartes Hügelrelief. Manu geht auf sie zu und fragt, ob sie sich das mal näher ansehen darf.

Sie zieht ihr das T-Shirt bis zu den Schultern hoch und inspiziert ihren Rücken. Nadine lässt sie machen und schweigt.

Vom Hals bis zum Po laufen dunkle Striemen, wie ein wütend übermaltes Fresko. Unheimliche, ins Fleisch gemeißelte Hieroglyphen.

Manu seufzt, lässt das T-Shirt sinken und meint: „Fällt mir schwer, das zu verstehen. Aber es ist ganz hübsch, sieht aus wie abstrakte Kunst. Womit hat man dir das gemacht?“

„Peitsche.“

„Irgendwie hat das Stil, gar keine Frage.“²⁰⁴

Ähnlich wie Nikita steht auch Manu der Mund offen, sobald sie die Narben auf Nadines Rücken zum ersten Mal sieht. Nur beginnt sie unmittelbar darauf diese direkt anzusprechen. Sie geht nicht, wie Nikita, auf Distanz, sondern möchte die Narben aus der Nähe sehen, vielleicht um an ihnen ihre Entstehung abzulesen. Doch sie sind „Hieroglyphen“, Zeichen einer anderen Zeit, einer anderen Kultur, vor allem aber Zeichen anderer Sexualpraktiken, die sich ihrer Lektüre entziehen. Manu versteht die Striemen (und das mit ihnen verbundene Begehren) nicht, „[c]'est des trucs de peine-à-jouir ces bordels-là“ [„[v]on diesem verdammten Masoscheiß geht einem doch noch nicht mal einer ab“].²⁰⁵ Die Zeichen sind für Manu deshalb Hieroglyphen, weil sie eben nicht ihrem Begehren angehören, sie in ihr kein Verlangen auslösen. Von diesem Unverständnis rührt Manus kindliches Insistieren darauf, von Nadine zu erfahren, was es mit den Narben auf sich hat. Doch „Nadine s'interrompt. Elle fait un effort pour se souvenir de comment elle a fait la putain pour lui“ [„Nadine verstummt. Sie versucht sich zu erinnern, wie das war, als sie für ihn die Nutte gespielt hat“].²⁰⁶ Und Nadine erinnert

203 Virginie Despentes: *Baise-moi*. Paris 2018. S. 114–116. – Skandalträchtig ist der Roman deshalb gewesen, weil darin die beiden Heldinnen Nadine und Manu einen Roadtrip durch Frankreich machen und dabei zahlreiche Männer töten. Explizite Sex- und Tötungsszenen begleiten den Roman, der aber auch und vor allem ein Text ist, der sich kritisch mit patriarchalen Strukturen beschäftigt und diese mit der Radikalität seiner Handlung herausfordert. Die Verfilmung aus dem Jahr 2000, die die Autorin gemeinsam mit Coralie Trinh Thi realisierte, ist nach wie vor enorm umstritten.

204 Virginie Despentes: *Baise-moi – Fick mich*. Aus dem Französischen von Kerstin Krolak und Jochen Schwarzer. Reinbek bei Hamburg 2004. S. 90–91.

205 Despentes: *Baise-moi*, S. 116. [Despentes: *Baise-moi – Fick mich*, S. 91].

206 Ebd. S. 117 [Despentes: *Baise-moi – Fick mich*, S. 92].

sich, dass sie für die Striemen bezahlt wurde, dass es ihr aber auch Lust bereitet hatte, sich dieser Prozedur auszusetzen:

La raison se révolte et le corps prisonnier, obligé d'endurer. Elle léchait ses mains quand il s'interrompait, en signe de reconnaissance. Puisqu'elle adorait ça, léchait son gland quand il se branlait à quelques centimètres de sa bouche, attendrait pieusement qu'il l'éclabousse de foutre. Elle avait supplié et gémi pour qu'il la baise par le cul, imploré pour qu'il vienne. Ces pratiques-là. Tellement grotesques et déplacées maintenant qu'elle voudrait en parler. Incongrues. Nadine sourit à la petite en signe d'impuissance, s'excuse :
– Pas moyen de te raconter ça.²⁰⁷

[Der Verstand begehrt auf, doch der gefangene Körper ist gezwungen, alles zu ertragen. Sie leckte ihm die Hände, sobald er einmal von ihr abließ, aus Dankbarkeit. Weil sie total drauf abfuhr, leckte sie ihm die Eichel, wenn er sich ein paar Zentimeter vor ihrem Mund einen runterholte, und wartete demütig, bis er sie mit seiner Wichse voll spritzte. Sie jammerte und bettelte, er möge sie von hinten nehmen, sie flehte, er solle endlich in sie eindringen.
Was für komische Sexualpraktiken. Dermaßen grotesk und kaum noch nachvollziehbar, jetzt da sie darüber sprechen würde. Absurd. Hilflos lächelt Nadine die Kleine an, entschuldigt sich:
„Unmöglich, dir das zu erzählen.“²⁰⁸

Die Unmöglichkeit liegt aber nicht etwa in der Art und Weise der angewandten Sexualpraktiken, sondern es ist Nadine unmöglich von der Ambivalenz zu erzählen, die sie in jenen Momenten erfahren hat, ihr Schwanken zwischen Abwehr und Faszination, das sie selbst vielleicht nicht versteht, sodass sie selbst nicht davon erzählen kann (der Text aber schon). Nadine kann zwar die Spuren auf ihrem Körper lesen, aber die dahinterstehenden Handlungen, Wünsche und Begierden, die zum Teil auch ihre eigenen gewesen waren, kann sie nicht verstehen. Die Zeichen sind ihr zu unlesbaren Hieroglyphen ihres eigenen Begehrens geworden.

Von Hieroglyphen kann bei David nicht die Rede sein. Er hat nicht nur einen verstümmelten Penis, sein ganzer Körper ist mit einer lesbaren Narbenschrift bedeckt:

Sie nahm die FLORENA von der Ablage und begann, ihn einzureiben. Ihre Finger folgten dem Narbengewebe dabei, als wäre es ein Muster oder eine Melodie, die ihre Fingerkuppen summt. Sie tastete über die Buchstaben auf seinen Pobacken hin und las wieder die ungeschlachte Schrift. ICH LASSE IN MEINEN MUND SCHEISSEN UND PISSEN. SCHLAGT MICH HART. Sie strich die Creme in die rötlichen Vertiefungen der Worte, in die schartigen Rundungen der Buchstaben O, S und B und in die gezackten Kerben von A und W und M. BEDIENT EUCH AN MIR WIE AN EINEM TIERWEIBCHEN. Der Gürtel ihres Bademantels öffnete sich, als sie sich vorbeugte. MEIN MUND UND MEIN ARSCH SIND OFFEN.²⁰⁹

207 Ebd. S. 118.

208 Despentès: *Baise-moi – Fick mich*, S. 93.

209 Hettche: *NOX*, S. 99–100.

Diese Textpassage weist Davids Körper endgültig den Status eines grotesken, offenen Körpers zu. Nicht nur weil die äußerst plastische Beschreibung diesen Eindruck stützt, sondern weil der Körper selbst von seiner Offenheit *spricht*. Erneut eignet sich der Text die Perspektive einer Frau an, um die Narbe ausführlich und mit verschiedenen Verfahren zu beschreiben.

Die Dramaturgie der Textstelle setzt ein mit der metaphorischen Umschreibung der Narben als einem Gewebe, dem man wie einem „Muster oder eine[r] Melodie“ folgen kann und das schon eine bestimmte Gestaltung der Narben evoziert, etwa Linienmuster oder Noten. Die Metapher des Narbengewebes²¹⁰ bereitet schon die Präzisierung der Narben als Buchstaben vor, lässt an dieser Stelle aber die Lesart zu, dass das Muster und die Melodie ein Textfeld sein könnten, das sich in leserlicher, wenn auch „ungeschlachte[r] Schrift“ auf den Pobacken Davids fortsetzt. Der Text nimmt seine eigene Metapher beim Wort, wenn er von der metaphorischen Rede zur tatsächlichen Gestalt der Narben als Wörter übergeht und so die etymologische Wurzel des Wortes ‚Text‘²¹¹ nicht nur aktiviert, sondern ausführt. War das Narbengewebe im Modus der uneigentlichen Rede von unbestimmter, wenn auch irgendwie strukturierter Ordnung, überführt der Wechsel des Sprachmodus das Gewebe in die syntaktische und semantische Ordnung einer Schrift, mit der man *etwas anzufangen weiß*. Die Textur der Narben wird zum Narbentext.

Davids Narben resultieren aus „Gewalt [...], die an seinem Körper programmatische Schrift wurde“,²¹² sie sind im wahrsten Sinne des Wortes *Ein-schreibungen* auf der Haut, denen sich mehrere Funktionsebenen zuweisen lassen. Neben der rhetorischen ist das vor allem eine semantische Funktion, die unmittelbar mit der spezifischen Gestalt der Narben als Buchstaben, die Wörter und Sätze bilden, zusammenhängt: „ICH LASSE IN MEINEN MUND SCHEISSEN UND PISSEN. SCHLAGT MICH HART. [...] BEDIENT EUCH AN MIR WIE AN EINEM TIERWEIBCHEN. [...] MEIN MUND UND MEIN ARSCH SIND OFFEN.“ Die semantische Funktion überzieht die Narben mit Sinn, der sich in bestimmten Kontexten einstellt und als sado-masochistische Rahmung andere mögliche Funktionen der Narben blockiert. Verweisen die Sprüche auf Davids Rücken zunächst auf eine sadistische Herabwürdigung, werden sie durch David selbst in einer masochistischen Beglaubigungsstruktur verankert: „Ich fing an, mich selbst zu quälen. Später fand ich welche, die es für mich taten und die ich dafür

210 Die man aber nicht zwangsläufig als solche lesen muss, denn Narben haben in der Tat eine andere Gewebestruktur als gesunde Haut.

211 Vgl. Erika Greber: *Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik*. Köln 2002. S. 1: „die etymologische Herkunft des Terminus von lat. *texere*/weben“.

212 Iris Hermann: *Schmerzarten. Prolegomena zu einer Ästhetik des Schmerzes in Literatur, Musik und Psychoanalyse*. Heidelberg 2006. S. 126, Fußnote 109.

bezahlte.²¹³ Die semantische Funktion wirkt nicht lokal, sie erweitert sich zu einem Netz aus Bedeutung, Beglaubigung und Begehren, in dem die Narben letztendlich aus dem Blick geraten. Das Wissen um das masochistische Begehren Davids sättigt die Semantik der Narben in einem Maße, dass sich auch die Implikationen ihrer materiellen Darstellungsweise als Schrift an diesem Punkt erschöpfen. Die Frage ist nun, wie am Beispiel des geschundenen Körpers Narben als genuine Hautzeichen beschreibbar sind, ohne sie gleich mit ‚Sinn und Bedeutung‘ zu verdecken.

In der Analyse des makellosen Körpers klang bereits an, dass der Blick der namenlosen Frau die Narbe und den geschundenen Körper in den Text hinein Holt und Davids Körper als versehrt ausstellt. Darin zeigt sich eine Funktion der „rotgeränderten Narbe“,²¹⁴ den Körper auf besondere Weise auszustellen, indem sie die Aufmerksamkeit auf wenige Stellen lenkt und die Haut als verletzbare Hülle markiert. Zugleich relativiert die Narbe die Verletzlichkeit, weil sie auch das regenerative und widerständige Potential der Haut anspricht. Schon die erste Präsentation des geschundenen Körpers durch die Narbe am Penis weist der Haut also eine ganz bestimmte, den Körper für Einschreibungen öffnende Medialität zu. Den Körper verletzende Ereignisse schreiben sich ihm als eine individuelle Geschichte ein und bleiben als Narben nicht nur sichtbar, sondern auch lesbar. So versucht auch die namenlose Frau die Geschichte hinter der Narbe zu lesen, scheitert aber, weil sich ihr nur ein rudimentäres narratives Gerüst erschließt: „wie die Klinge ihm in die Haut fuhr“.²¹⁵ Wenn sie an Davids Narbe letztendlich keine Geschichte abliest, so verleiht sie ihm aber allein durch diesen Akt eine Individualität, die ihrem eigenen Körper verwehrt bleibt. Ihre Makellosigkeit verhindert ja gerade, Haut als individualisierbare Fläche zu denken, wie mit Verweis auf Benjamins Differenzierung von Fläche und Linie gezeigt wurde. Davids Körper nun führt genau diese Individualisierung der Hautfläche durch eine Narbenlinie vor Augen. Und auch wenn sich Davids individuelle Geschichte von der Narbe aus nicht rekonstruieren lässt, so ist allein ihr Vorhandensein Garant seiner Individualität.

Den Sprüchen auf Davids Körper eignet wegen ihres symbolischen Zeichenstatus nicht nur eine potentielle Lesbarkeit, sie fordern ihre Lektüre sogar regelrecht ein. Ein oberflächliches Lesen, wie es am Beispiel der semantischen Ebene bereits verdeutlicht wurde, kann nicht alle Funktionsebenen der Narben wahrnehmen. Nur eine sensibilisierte Lektüre vermag die semantische Übersättigung zu erkennen und den Blick für andere Lesarten zu

213 Hetteche: *NOX*, S. 118.

214 Ebd. S. 45.

215 Ebd. S. 46.

öffnen. Den Sprüchen eignet nämlich in erster Linie eine Grammatik, die es zu untersuchen lohnt, denn grammatisch gesehen, teilen die Sprüche mehr mit als eine Semantik. Sie weisen eine Struktur auf, die sie zu Appellen des Körpers macht. Alle Sprüche auf Davids Körper sind als konkrete Aufforderungen und Imperative zu lesen, David zu demütigen und ihm Schmerzen zuzufügen, ohne dass man weiß, an wen sich die Appelle richten. Und indem der Körper scheinbar selbst in appellativer Weise spricht, bilden die Narben performative Sprechakte, die nicht nur eine Kommunikationssituation etablieren, in der die Zuordnungen verschwimmen, weil nicht ganz klar ist, wer hier wirklich spricht und wer der Adressat sein soll, die Anweisungen der Sprüche fordern von all ihren potentiellen Rezipient:innen eine unmittelbare Stellungnahme. Denn egal, was diese tun, das Angebot annehmen oder ausschlagen, es ist immer eine Reaktion auf die appellative Struktur der Narben, die auf eine perpetuierte Einschreibungsprozedur drängt: „The crude letters not only open up his body [...] but also invite further bodily intrusions.“²¹⁶ In ihrer Vielzahl können die Narben Davids gerade nicht auf ein singuläres Entstehungsmuster verweisen, zu disparat sind ihre Formen,²¹⁷ aber innerhalb des Textes sind sie in eine Erklärungs- und Beglaubigungsstruktur eingespannt, die die Narben zumindest semantisch fixiert: sie stehen für eine sado-masochistisch gerahmte und unabgeschlossene Prozedur des Verletzens. Ist der zerschnittene Penis als apotropäisches Zeichen wertlos, so heben die Narben auf Davids Rücken dies nochmals in aller Deutlichkeit hervor, indem sie einen Appell zur Mißhandlung formulieren. Das Spiel von Nähe und Distanz, das durch die Penis-Narbe angestoßen wird, löst die Spezifik der Schrift-Narben, die im Modus des Lesens Distanz aufheben aber diese als Schrift immer auch aufrechterhalten. Die Narben auf Davids Rücken machen in ihrer Schriftlichkeit/Medialität ihr Narben-sein vergessen und verweisen stattdessen auf die Gesamtheit des Körpers, auf dem sie zu lesen sind. War in Bezug auf den Anfang des Romans von einer Ablösung der Stimme vom Körper die Rede, so erlangt zumindest Davids Körper das Vermögen zu sprechen, indem die Schrift-Narben etwas zu sagen haben. Doch das, was da zu lesen steht, ist so stark semantisch eindeutig und erlaubt kaum Deutungsspielräume für Rezipient:innen – und vor allem für David nicht, der der Schrift auf seinem Körper und den zu lesenden Imperativen ausgeliefert ist –, dass die eingeschriebenen Körperzeichen dem ‚Spiel der Zeichen‘ (Derrida) entsagen und in ihrer singulären Bedeutung erstarren. Somit lassen sich die Narben auf Davids Rücken als entleerte Zeichen lesen. Leere Zeichen sind sie zunächst auf der thematischen Ebene, weil

216 Bachner: „Thomas Hettche’s Wound Ethics“, S. 219.

217 „Und sie sah ihm zu, wie er sich auszog. Sah wieder sein zerschnittenes Geschlecht. Und daß er über und über verstümmelt war. Las die Schrift auf seinen Hinterbacken. Flüssiges Blei, dachte sie. Verbrannt seine Brust und eine Brustwarze herausgerissen. Sein Nabel ein tiefer schwarzer Krater.“ Hettche: NOX, S. 134.

sie gerade nur eine äußerst beschränkte Semantik tragen, also einer potentiellen Bedeutungsfülle entbehren. Wie verhält es sich aber nun mit diesen Zeichen, wenn sie auf ihre semiotischen Qualitäten hin untersucht werden?

Klar ist, dass Narben im Sinne der Peirce'schen Semiotik immer indexikalische Zeichen sind, weil sie in einer „existentiellen Relation“²¹⁸ zur ihren Ursachen stehen. Als Index verweisen sie auf eine Verwundung, auf einen tatsächlich einschneidenden Prozess. Die Narben sind ebenso als ikonische Zeichen lesbar. Das Ikon ist „unabhängig davon [...], ob es in einer existentiellen Beziehung zu seinem Objekt steht, das durchaus nicht existieren kann.“²¹⁹ Für David heißt das, dass den „rötlichen Vertiefungen der Worte“, die seine Narben sind, eine Offenheit eignet, die auch die Offenheit von Davids Körpers abbildet, ohne dass die eine Offenheit von der anderen Offenheit abhängt, beide aber in einem bildhaften Verhältnis stehen. Als „*Bilder*“ stellen die Narben als Ikone die Verbindung zur ihrem Objekt, der Offenheit des Körpers, über eine analoge „Empfindungsqualität“ her.²²⁰ Davids Narben sind aber auch symbolische Zeichen; und deren wesentliches Merkmal in der Peirce'schen Zeichentheorie ist, „daß das Wort die Idee zu vermitteln in der Lage ist, [... weil] sich der Sprecher *gewiß ist, daß es so interpretiert werden wird.*“²²¹ Für die Schrift-Narben auf Davids Körper gilt demnach, dass sie nicht nur deshalb symbolische Zeichen sind, weil sie Sätze bilden, sondern auch und vor allem, weil sie als eben solche Sätze mit einer bestimmten Bedeutung interpretiert werden und denen – das ist das wesentliche hier – auch eine Ereignishaftigkeit eignet, die Peirce als notwendiges Prinzip der Wiederholbarkeit eines Symbols beschreibt. Und in dieser wiederholbaren Ereignishaftigkeit des Symbols steckt auch das Potential, Wirkungen zu entfalten: „Ein Wort kann mit dem Urteil eines Gerichts verglichen werden. Es ist nicht selbst der rechte Arm des Sheriffs, doch es ist fähig, sich einen Sheriff zu schaffen und seinem Arm den Mut und die Energie zu verleihen, die ihn wirksam werden lässt.“²²² Jenes Prinzip der wirksamen Wiederholung steckt in den appellativen Narben auf Davids Körper und unterwirft ihn, den Träger dieser Narben, deren Urteilsspruch.

„und der Hund flüsterte ihren Namen“

Mit der Aufforderung zu perpetuierter Verletzung macht der Urteilsspruch Davids Körper zu einem grotesken, der dem makellosen Körper der namenlosen Frau entgegengesetzt ist. Der

218 Peirce: *Phänomen und Logik der Zeichen*, S. 65.

219 Ebd. S. 64.

220 Ebd. (H.i.O.).

221 Ebd. S. 66 (H.i.O.).

222 Ebd.

makellose und der geschundene Körper stehen im Roman lange und schlüssig als ausformulierte Gegensätze nebeneinander und arbeiten sich aneinander ab. Allerdings hält NOX diese strikte Trennung nicht aufrecht und bricht mit dem Konzept des makellosen Körpers, wenn gegen Ende des Romans die namenlose Frau im Anatomiesaal der Charité eintrifft und sich im Mittelpunkt der schon erwähnten illustren Veranstaltung wiederfindet, bei der sie ihre Haut als die „Topographie eines Krieges“ imaginiert. Körperlich ist die Haut der Frau immer noch vollkommen unberührt und makellos. Trotzdem hat „[a]lles, was geschehen war“ ihren Körper zu einem Knotenpunkt für „jede Berührung und jede[n] Blick [...] dieser Nacht“, das heißt für Erinnerungen werden lassen und ihre Haut zum Austragungsort eines Kriegsszenarios gemacht. Der makellose Körper ist, das zeigte sich weiter oben bereits, deshalb erinnerungslos, weil er keine Hautzeichen zur Repräsentation von vergangenen Ereignissen aufweist, sondern im Modus der Präsenz steht. Nachträglichkeit, wie sie über Zeichen repräsentierbar wäre, kennt der makellose Körper nicht. Wenn aber der Text die Haut des makellosen Körpers erst zur „Topographie eines Krieges“ erklärt und diese dann schließlich zur „Schrift“ umformuliert, dann ist hier auf kulturelle Einschreibung angespielt. Auf ihrem Weg durch die Stadt, haben sich der Frau zahlreiche Ereignisse und Begegnungen eingeprägt,²²³ die nun die anfänglich gesetzte Erinnerungslosigkeit auffüllen und sich auf dem dramaturgischen Höhepunkt des Romans in der Metapher der „Schrift“ verdichten. An dieser Stelle wird deutlich, dass der makellose Körper zwar noch äußerlich, aber eben nicht mehr vollkommen makellos ist. Die Makellosigkeit der Haut und damit verbunden die Absage an ein Körpergedächtnis wird erkaufte um dem Preis kultureller Einschreibungspraktiken, mit denen NOX die Unmöglichkeit absoluter Makellosigkeit vorführt.

Das ist aber nicht einfach nur ein Bruch des makellosen Körperkonzepts, denn was die Textpassage eigentlich vorbereitet, ist die Auflösung der Dichotomie makellos/geschunden selbst. Nachdem sich die Frau entkleidet hat, wird sie von David mit „ledernen Schlaufen an ihren Fesseln“ an einer „metallinen Stange mit geschmiedeten Ösen“ befestigt und Prof. Matern spannt das Seil, das ihr David „um den Oberkörper schlang“ über eine Winde an.²²⁴ Langsam hebt sich ihr Körper in den Raum hinein, zunächst noch von David gestützt, der „ihr unter die Schultern“ greift und „ihren Kopf noch einen Moment in beiden Händen“ hält,²²⁵ bis er schließlich loslassen muss:

223 Vgl. Schöbeler: „Mythos als Kritik“, S. 178: „Ergebnis ihrer Wanderung durch die Stadt ist der chiffrierte Körper, die Haut als Text.“

224 Hettche: NOX, S. 134.

225 Ebd. S. 135.

4. Aus der Sprache fallen. Vom Insistieren des Körpers

Der Schmerz war ein Band, das sich durch die Augen in ihren Kopf hineinfädelt. Einen Saumpfad ins Unterholz und an verkrüppelten Pinien vorbei. Immer weiter bis zum Abriß der Steilküste. Auf das Meer hinaussehen, dachte sie. Kaum eine Horizontlinie. Kein Mond hinter den tiefen Wolken. Kein Widerschein auf den Wellen.²²⁶

Was hier passiert, lässt an eine bekannte Aussage Nietzsches denken, nach der der Schmerz „das mächtigste Hilfsmittel der Mnemonik“²²⁷ sei und der in *NOX* eine etwas andere Stoßrichtung erfährt, denn die Erinnerung der Frau kommt aus dem Schmerz und scheint eine alte Erinnerung zu sein, was auch die Ausführlichkeit der Schilderung erklären würde.²²⁸ Schmerz dient also nicht nur dazu, Erinnerungen zu erzeugen, wie es das Nietzsche-Zitat auf den ersten Blick nahe legt, sondern Schmerz aktiviert außerdem verschüttete Erinnerungen.

Bis zu dieser Stelle ist das Konzept der körperlichen Makellosigkeit noch intakt, bewegt sich der Text immer noch im Bereich kultureller Einschreibungen, deren Geltungsbereich nun über das Schmerzempfinden der noch makellosen Haut auf die Ebene des Körpers ausgedehnt wird. Das Konzept des makellosen Körpers wird zunehmend brüchiger und erodiert allmählich. Die Stelle, in der der Hund die eben beschriebene Folterungsszene schließlich unterbricht und Prof. Matern auf einen Befehl der Frau hin („Laßt mich runter!“²²⁹) die Winde lockert und sie wieder hinunter lässt, führt das deutlicher vor Augen:

Sie wurde umgedreht, man löste ihre Handfesseln, und der Hund setzte, ohne zu zögern, mit einem Sprung hinter ihr auf den stählernen Tisch.

Sie schrie, versuchte ihm zu entkommen, für einen Moment verloren seine Pfoten unter ihrem Zucken auf dem glatten Metall den Halt, er rutschte weg, jaulte auf, doch fester gruben sich die Krallen erneut in die Haut. Speichel tropfte ihr auf den Rücken, und seine Zunge leckte darüber hin.

Der Schmerz war ein glänzendes, gläsernes Stückchen Zeit, das sich einbrannte und in ihr zu schwelen begann. Ein Augenblick, in den sie wie in glitzernde Scherben stürzte, und die Wunde verlief durch sie hindurch, die aufgebrochene Wunde. Im Schoße der Jungfrau die geronnenen Gedanken Gottes, dachte sie. Dann war plötzlich die Schnauze des Hundes neben ihrem Kopf, Hecheln ganz dicht an ihrem Ohr, und der Hund flüsterte ihren Namen.²³⁰

Die Abkehr vom Konzept der Makellosigkeit wird mit einer einzigen Verletzung der körperlichen Integrität der Frau vollendet. Nun ist die Dichotomie makellos/geschunden auch auf der körperlichen Ebene nicht mehr haltbar, das Konzept des makellosen Körpers, obwohl so prägend für die Diskursgeschichte der Haut, wird in seiner ganzen Fragilität vorgeführt:

226 Ebd.

227 Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Band 5. Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral. München 1993. S. 295.

228 Die gesamte Erinnerungssequenz erstreckt sich über etwa anderthalb Seiten und ist als klassische Analepse in den Text integriert.

229 Hetteche: *NOX*, S. 139.

230 Ebd. S. 139–140.

eine vergleichsweise geringe Verwundung stellt das gesamte Konzept in Frage.

Darin drückt sich nicht einfach nur die Aufgabe des makellosen zugunsten des grotesken Körperkonzepts aus, vielmehr zeigt sich, dass der überwunden geglaubte groteske Körper kulturgeschichtlich nie wirklich verschwunden war, sondern nur aus dem Blick gedrängt wurde. In einer sich wandelnden, die eigenen Dichotomien hinterfragenden Moderne gewinnt er neue Relevanz für eine Diskussion möglicher Darstellungsformen des Körperlichen. Als zentrales Merkmal des grotesken Körpers hatte Bachtin dessen Offenheit genannt. Das, was am grotesken Körper passiert, hat seinen Schauplatz „immer an der Grenze zwischen zwei Körpern, quasi in ihrem Schnittpunkt: der eine Körper trägt seinen Tod bei, der andere seine Geburt, sie sind zusammengeschlossen zu einem zweileibigen Motiv“.²³¹ Fast am Ende „hing [David] noch immer hoch oben am rechten der drei Haken. [...] Sein verstümmeltes Geschlecht ragte empor. Blut rann ihm dünn an der Seite herab. Er hatte die Augen geschlossen.“²³² Davids vermeintlichem Tod korrespondiert, ganz dem „zweileibigen Motiv“ folgend, die Geburt des wieder zur Erinnerung gekommenen Körpers der Frau. Der in *NOX* entworfene *eine* Körper spannt zwei Extreme zusammen, zwischen denen sich die gesamte Kulturgeschichte der Haut in ihren divergenten Diskursen und Zuschreibungen ansiedelt. Hier ist eine produktive Spannung am Werk, die dem Grotesken näher steht als der Verschlussenheit, die die Potentiale der Offenheit einer Fragilität des Dichten gegenüberstellt.

Die Darstellungsmöglichkeiten von Körperlichkeit verhandelt Thomas Hettches Roman *NOX* in der Unterscheidung zweier diametral verschiedener Körperkonzepte, des makellosen und des grotesken Körpers. Das oppositäre Verhältnis entpuppte sich mit der allmählichen Annäherung der Konzepte als verfehelter Ansatz, weil es nicht darum gehen kann verschiedene Modi von Körperlichkeit gegeneinander auszuspielen. Der Roman *NOX* wählt einen anderen Weg, indem er das produktive Potential poststrukturalistischer Theoriebildung zu nutzen weiß und es auch einsetzt. Diese Programmatik des Textes setzt auf das Zusammenspiel möglichst vieler Verfahren und nimmt dafür Widersprüche nicht nur in Kauf, sondern kalkuliert mit ihnen. In seiner Reflexion über Körperlichkeit am Leitfaden von fließenden Körpergrenzen und den Möglichkeiten postmoderner Theorien, generiert der Roman ein anderes Wissen über die Zeichenhaftigkeit des Körpers als es durch die Aufrechterhaltung einer starren Dichotomie möglich wäre.

231 Bachtin: *Rabelais und seine Welt*, S. 363.

232 Hettche: *NOX*, S. 140–141.

5. Falsche Zeugnisse

Wenn es im Folgenden am Beispiel zweier Erzählungen von Jorge Luis Borges um Fragen des Zeugens, Bezeugens und des Zeugnisablegens geht, sei kurz an die Narbe des Odysseus erinnert, bei der es schon um ähnliche Fragen und Probleme ging. Odysseus' Narbe konnte als singuläres Zeichen nicht adäquat für seine Identität bürgen, kein glaubhaftes Zeugnis seiner Identität sein. Erst im Verbund mit anderen Zeichen, was die Narbe als Identitätszeichen prekär macht, konnte sie dazu beitragen, seine Identität zu erkennen. In den beiden Erzählungen von Jorge Luis Borges wird es in unterschiedlicher Weise um Identitäten gehen, die sich an der Narbe entscheiden. Oder eben auch nicht, denn die Analysen sollen zeigen, dass Narben zwar auf den ersten Blick für eine an sie delegierte Identitätsbeglaubigung einstehen, sie aber das gerade nicht erfüllen können. Im Roman *Die Fälschung* von Nicolas Born ist es ein Aufeinandertreffen mehrerer narbentragender Figuren, was dazu führt, dass die Narbe einer bestimmten Figur nicht von dem zeugen kann, was die Figur in ihr liest.

5.1 Trügerische Identität(sbeweise). Zu zwei Erzählung Jorge Luis Borges'

5.1.1 Akte des Glaubens.

Das Zeugnis der Narbe in „El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké“
Im Japan des Jahres 1703 trug sich eine der bekanntesten historischen Begebenheiten des Landes zu,¹ wo man den Vorfall ‚Chūshingura‘ nennt,² im westlichen Sprachgebrauch spricht man von der ‚Rache der 47 Rōnin‘. Im Zentrum der Geschichte stehen 47 getreue Samurai, die den Tod ihres Herren Asano Takumi no Kami aus der Stadt Akō rächen. Seinen Anfang nahm das Ereignis von einer Hofzeremonie, bei der Asano Gesandte des Kaisers empfangen musste. Hierbei galt es, die Regeln des höfischen Rituals strengstens einzuhalten, sodass es notwendig war, dem eigentlichen Gesandten einen Hofbeamten vorzuschicken, um die Gastgeber intensiv auf den Besuch vorzubereiten. Im Jahr 1701 wurde Asano Takumi no Kami mit der Beherbergung der kaiserlichen Abgesandten beauftragt und der Hofbeamte Kira

1 Vgl. hierzu etwa die folgenden Darstellungen des Vorfalls: James Murdoch: *A History of Japan, Vol. III. The Tokugawa Epoch 1652–1868*. London 1926. S. 218–237; Mikiso Hane: „Forty-Seven Rōnin Incident“, in *Kodansha Encyclopedia of Japan*, Vol. 2. Tokio 1983. S. 327–328; Eiko Ikegami: *The Taming of the Samurai. Honorific Individualism and the Making of Modern Japan*. Cambridge 1995. S. 223–240.

2 Der Begriff geht auf das Kabuki-Stück *Kanadehon Chūshingura* von 1703 zurück und dient seither als Sammelbezeichnung für alle Formen künstlerischer Darstellungen des Vorfalls.

Kotsuké no Suké sollte ihn auf die Zeremonie vorbereiten. Die Unterweisungen fanden im Palast des herrschenden Shōguns statt und wie berichtet wird, soll sich Kira dabei sehr jähzornig und mißliebig verhalten haben, weil ihm die Vorbereitungen Asanos zu langsam und unbedarft vonstatten gingen. Den dauernden Ermahnungen und Unhöflichkeiten soll nun Asano eines Tages mit Wut begegnet sein, wobei er sein Schwert zog und Kira einen Hieb auf den Kopf versetzte, ihm aber nur eine kleine Verletzung zufügen konnte, die aber doch eine Narbe hinterließ.³ Asano wurde daraufhin festgenommen, denn sein eigentliches Vergehen war, sein Schwert im Palast des Shōguns gezogen zu haben, worauf immer der Tod stand. Noch am selben Tag musste Asano deshalb den rituellen Selbstmord (*seppuku*) vollziehen. Als weitere Strafe wurden sein Haus und seine Länderreihen in Akō konfisziert. Sein Tod machte seine eigenen Samurai zu Kämpfern ohne Meister, zu sogenannten *rōnin*. 47 von ihnen schworen Rache. In einer geheimen Zusammenkunft berieten sie ihr Vorgehen. Anführer der Gruppe war Oishi Kuranosuké, ein schon alter Mann, der sich im Sinne der Rache von seiner Familie lossagte und absichtlich seine Ehre beschmutzte, indem er trank, hurte und im Dreck schlief. So wollte er Kira Kotsuké no Suké in Sicherheit wiegen, der natürlich die Rache der *rōnin* fürchtete. Das scheinbar resignierte und ehrverletzende Verhalten Kuranosukés verfehlte sein Ziel nicht. Als Kira die Bewachung seines Hauses halbierte, machten sich die Männer um Kuranosuké endlich daran, ihre Rache auszuführen. In der Nacht zum 15. Dezember 1703 überfielen sie Kiras Haus und fanden ihn schließlich in einer Kammer versteckt. Seine Narbe verriet ihn.⁴ Sie boten ihm an, er möge sich ehrenhaft mit *seppuku* töten, doch er weigerte sich. Deshalb töteten sie ihn schließlich, trennten seinen Kopf ab und brachten diesen als Ehrerbietung zum Grab ihres Herren Asano. Ein Gericht verurteilte sie zum Tod durch *seppuku*. Alle vollzogen das Ritual und wurden in unmittelbarer Nähe ihres Herrn bestattet.⁵

3 Bei Borges ist es eine „cinta desatada“ [aufgegangene Schleife], die den Anlaß zu dem Vorfall gibt. Borges unterteilt den Text in sechs Abschnitte, von denen fünf mit Titeln versehen sind: La cinta desatada [Die aufgegangene Schleife], El simulador de la infamia [Der Heuchler der Schande], La cicatriz [Die Narbe], El testimonio [Das Zeugnis] und El hombre de Satsuma [Der Mann aus Satsuma].

4 In der Darstellung Murdochs jedoch ist zu lesen, dass Kiras totes Gesicht dermaßen blutverschmiert gewesen sei, dass keine Narbe zu erkennen war. Als sie eine weitere Narbe an der Schulter entdeckten, versicherte ihnen ein Gefangener, dass es sich um Kira handelte. Vgl. Murdoch: *A History of Japan*, S. 225. – A. B. Mitford, dessen Darstellung Borges' Nacherzählung explizit folgt, schreibt von einem zweiten Hieb in Kiras Schulter. Vgl. Algernon Bertram Mitford: *Tales of Old Japan*. London 1883. S. 8.

5 In den 1980er Jahren gab es in Japan eine heftige Diskussion darum, ob nun 47 oder 46 *rōnin* die Rache vollzogen. Mittlerweile steht fest, dass es tatsächlich 46 waren, die zum Tode verurteilt wurden, weil einer der ursprünglichen Gruppe unmittelbar nach der Tat zurück nach Akō ritt, um von der Rache zu künden. Deshalb wird die Geschichte noch immer unter dem Titel „47 *rōnin*“ geführt und nacherzählt. Vgl. hierzu Ikegami: *The Taming of the Samurai*, S. 225.

„El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké“⁶ [„Der unhöfliche Zeremonienmeister Kotsuké no Suké“⁷], jener kurze und in der Borges-Forschung nur sporadisch behandelte Text aus Borges' erstem Prosaband *Historia universal de la infamia* (1935) [Universalgeschichte der Niedertracht]⁸ ist gleich von mehreren Rahmungen eingefasst, die in unterschiedlicher Weise und Tragweite für die Narbe in besagtem Text bedeutsam werden. Die erste Rahmung nimmt der Titel des Bandes vor, der mit dem (auch ironischen) Anspruch eine „historia universal“ zu sein, eine bestimmte Struktur etabliert, eine Exempel-Struktur, deren Funktion sich zwischen Lehrstück, Allgemeingültigkeit und Übertragbarkeit aufspannt. Vor allem diese Rahmung ist verantwortlich zu machen für die Einordnung des Textes als literaturwissenschaftliche Marginalie, hält er sich doch recht genau an die historische Überlieferung seines Stoffes und stützt sich dazu auf eine explizit genannte Vorlage, auf die Beschreibung A. B. Mitfords. Die Rahmung des Textes „El incivil maestro“ ist damit doppelt in der Geschichte verankert, nämlich zum einen, indem er sich auf ein beglaubigtes historisches Ereignis bezieht und zum anderen, weil eine sich wiederum auf Quellen stützende Beschreibung des Vorfalls als Grundlage für Borges' Text dient. Aber zu vermuten, der Text sei dadurch weniger eigenständig, griffe meines Erachtens zu kurz, denn bereits diese Doppelreferenz erzeugt überaus komplexe Relationen. Die Vielschichtigkeit des Textes zeigt sich vor allem unter Einbezug weiterer Rahmungen, die dem Text nicht von außen zukommen, sondern ihn von innen her strukturieren.

Das historisch grundierte Setting des Textes in Japan am Beginn des 18. Jahrhunderts, als das Land sich von der übrigen Welt noch isoliert hatte,⁹ impliziert bestimmte soziale, hierarchische, aber vor allem höfische Konventionen, die den Text von Anfang an dynamisieren, gehen sie doch auf „[d]os mil trescientos años de cortesía“ [„Zweitausenddreihundert Jahre höfischer Gepflogenheiten“]¹⁰ zurück. Diese Rahmung ist die Grundlage sämtlicher Handlungsabläufe, ohne sie würde der Zeremonienmeister dem kaiserlichen Gesandten, der wiederum „pero a manera de alusión o de símbolo“ [„nach Art

6 Jorge Luis Borges: „El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké“, in: ders.: *Obras Completas*. Band 1. Barcelona 1996. S. 320–323.

7 Jorge Luis Borges: „Der unhöfliche Zeremonienmeister Kotsuké no Suké“, in: ders.: *Niedertracht und Ewigkeit. Erzählungen und Essays 1935–1936*. Übersetzt von Karl August Horst und Gisbert Haefs. Frankfurt am Main 2003. S. 56–61.

8 Jaime Alazraki liest die Sammlung als wesentlichen Entwicklungsschritt auf dem Weg zu einem für Borges typischen Stil, den Alazraki vor allem auf der rhetorischen Ebene situiert, indem er die Bedeutung von Metapher, Metonymie, Oxymoron, Hypallage und Litotes als jene Stilmittel herausstellt, die auf das spätere Werk hinweisen. – Vgl. Jaime Alazraki: „The making of a style: *A Universal History of Infamy*“, in: ders.: *Borges and the Kabbalah and other essays on his fiction and poetry*. Cambridge 1988. S. 90–104.

9 Vgl. Manfred Pohl: *Geschichte Japans*. München 2005. S. 51–58.

10 Borges: „El incivil maestro“, S. 320. [Borges: „Der unhöfliche Zeremonienmeister“, S. 56–57.]

einer Anspielung oder eines Symbols“] den Kaiser repräsentiert, nicht zum Turm von Akō vorausgeschickt worden sein, „[p]ara impedir errores harto fácilmente fatales“ [„[u]m Irrtümern vorzubeugen, die gar leicht verhängnisvoll werden konnten“].¹¹ Dass der Zeremonienmeister diese Irrtümer schließlich selbst verursacht, indem er seinen Gastgeber provoziert, ist noch keine Überschreitung des Rahmens der Konventionen, erst die Reaktion Asanos überschreitet diesen, der aber sogleich durch eine weitere Konvention in den Rahmen zurückgeholt wird: Weil Asano nämlich durch das Ziehen des Schwertes den Ort und damit dessen Eigentümer, den Shōgun, entehrte, muss er rituellen Selbstmord vollziehen.

Zur konventionsgesättigten japanischen Kultur der Zeit um 1800 gehört auch die Rache der 47 Getreuen, die wiederum die Ehre ihres Herren wiederherstellen wollen. Allerdings ist die Rache nicht so sehr Teil der höfischen Ordnung, sondern einer im weitesten Sinne militärischen, in der Konzepte wie Ehre und Gerechtigkeit sinnstiftend wirken. Die Erzählinstanz des Textes führt diese Konzepte ins Feld, um die Niederträchtigkeit des Zeremonienmeisters zu begründen, der ungerecht und unehrenhaft gehandelt habe. Mit Hilfe dieser Konzepte etabliert der Text einen Rezeptionsrahmen, in dem sich mehrere Oppositionspaare herausbilden: Beamtentum/Militär, Mut/Feigheit, Ehre/Niedertracht, Gerechtigkeit/Ungerechtigkeit, Zugehörigkeit/Abweichung. Der Fall Asanos hätte in den Geschichtsbüchern wohl allenfalls eine kurze Erwähnung gefunden, hätten die 47 Getreuen ihre Rache nicht vollzogen. Man muss die Rache als die 47fache Wiederholung der ersten, von Asano begangenen Überschreitung des Rahmens verstehen, als 47fache Entehrung des Kaisers selbst, den Kira als Stellvertreter eines den Kaiser symbolisierenden Gesandten letztlich repräsentiert. So ist es nur folgerichtig, dass die 47 Getreuen durch das Urteil, *seppuku* zu vollziehen, in den Rahmen reintegriert werden.

Es ist daher sehr viel angebrachter, Borges' kurze Erzählung nicht so sehr von ihrem äußeren Rahmen her zu denken, also die Rahmung der Exempel-Struktur der gesamten *Historia universal de la infamia* zum Maß der Analyse zu machen, sondern den Text mit der ihm eigenen Struktur als eine Verhandlung des „Spiel[s] der Grenzen und der Überschreitung“¹² zu lesen. Asanos Schwerthieb gegen Kira ist jene transgressive „Geste, die die Grenze betrifft“¹³ und eine Dynamik in Gang setzt, die weitere Überschreitungen nach sich zieht. Die höfischen Konventionen stellen eine Grenze dar nur, weil sie im Moment der Überschreitung als Grenze

11 Ebd. [Borges: „Der unhöfliche Zeremonienmeister“, S. 57.]

12 Michel Foucault: „Vorrede zur Überschreitung“ (übersetzt von Hans-Dieter Gondek), in: ders.: *Schriften zur Literatur*. Herausgegeben von Daniel Defert und François Ewald. Frankfurt am Main 2003. S. 64–85, hier S. 68.

13 Ebd.

sichtbar und, noch wichtiger, erst konstituiert werden; Grenze und Überschreitung stehen demnach in einem gegenseitigen Konstitutionsverhältnis, denn „[e]ine Grenze, die absolut nicht überquert werden könnte, wäre inexistent; umgekehrt wäre eine Überschreitung, die nur eine scheinbare oder schattenhafte Grenze durchbrechen würde, nichtig.“¹⁴ Beides trifft auf „El incivil maestro“ zu, denn weder ist die Grenze der Konvention absolut (sonst könnte Asano Kira nicht verletzen), noch ist die Grenze nur scheinbar, die Überschreitung somit gerade nicht nichtig (wäre die Grenze der Konvention nur scheinbar, würde Asano nicht zum Tode verurteilt worden sein). Die Konventionen des Hofes haben nur ihre Gültigkeit, weil sie einerseits nicht vollkommen unüberwindlich sind, und andererseits dennoch die Macht haben, Überschreitungen zu ahnden und den Rahmen zu bewahren. Die Konvention, wie jede andere Grenze auch, kann nicht aus sich heraus eine Selbstbehauptung schöpfen, sondern erfährt „ihre tatsächliche Wahrheit in der Bewegung ihres Untergangs“,¹⁵ ihrer Überschreitung. Anders auf den Borges-Text bezogen und auf die Narbe hin gelesen: die Narbe auf der Stirn des unhöflichen Zeremonienmeisters ist die Manifestation der Überschreitung höfischer Konventionen. Zugleich figuriert sie als Ergebnis eines den Körper verletzenden Aktes die Überschreitung, und zwar den Moment der Überschreitung selbst: die Narbe weist zurück auf die ehemals unversehrte Stelle Haut und zugleich auf die Schließung der Grenze hin, die Stelle Haut ist eine andere geworden. Die Überschreitung in ihrer „Bewegung reiner Gewalt“¹⁶ wird in „El incivil maestro“ von der Narbe bezeugt.

Zeugnis, Zeugenschaft, zeugnishaft: etwas zur Etymologie
Ich möchte die Narbe aber nicht vorrangig als Zeugnis für eine Transgression lesen, sondern vielmehr fragen, was für ein Zeugnis diese Narbe (noch) ist, unter welchen Bedingungen sie dazu wird und wofür sie zeugen kann (und wofür nicht)? Der Begriff ‚Zeugnis‘ und dessen Verbform ‚zeugen‘ haben einen Verwendungskreis, der sich zwischen einem im engeren Sinne juristischen Bereich bewegt (als Zeugenaussage) und einem erweiterten Begriffsbereich, der sich fassen lässt als die Form einer Beglaubigung jedweder materiellen wie immateriellen Phänomene. Vor allem das verbal genutzte *zeugen* weist einen großen Spielraum an Verwendungsformen auf, was sich an zwei unterschiedlich etymologischen Wurzeln zeigt. Zum einen geht *zeugen* auf das althochdeutsche Wort ‚giziugôn‘ zurück, in dem sich zwei verschiedene Begriffsverwendungen bündeln: Gerät, Stoff und Zeugnisverfahren, Zeugnis.

14 Ebd. S. 69.

15 Ebd.

16 Ebd.

Aus diesem Stamm gehen noch uns bekannte Verwendungen hervor, wie etwa der Bezug zu ‚herstellen, anfertigen lassen‘ oder auch zum ‚Kinder zeugen‘. Allerdings sind auch Ableitungen des Wortes *zeugen* von den Substantivformen ‚gezeug‘ und ‚zeuge‘ belegt; in diesem Zusammenhang bedeutet es so viel wie „berichten, gewähr leisten und verbürgen“. ¹⁷ Zum anderen steht *zeugen* in einer engen semantischen, wenn auch nicht etymologischen Beziehung zum Verb *zeigen*, so dass es auch die Bedeutung von „vor Augen halten“ und ‚demonstrieren‘ annehmen kann. ¹⁸ Der semantische Bezug von *zeugen* und *zeigen* ist für das Folgende nicht unwesentlich. *Zeigen* leitet sich etymologisch vom älteren Wort *zeihen* her, das „beschuldigen, anschuldigen“ bedeutet bzw. auch „auf jmdn. als den Täter hinweisen, beschuldigen“. ¹⁹ Diese semantische Überdeckung stellt die Rede von *zeugen*, *Zeugnis* und *zeugnishaft* in Bezug auf die Narbe in enge Beziehung zum semiotischen Modus des Indizierens, an dem die Narbe als Index einer geheilten Verletzung unmittelbar teilhat.

Das Wort *Zeugnis* weist einen engen Verwendungsrahmen auf, der sich entweder im juristischen Bereich bewegt, wo Zeugnis die „aussage vor gericht oder in einem rechtsverfahren“ ²⁰ bezeichnet; oder Zeugnis meint erstens in einem allgemeinsprachlichen Gebrauch „eine auf beobachtung, erfahrung und kenntnis gestützte aussage“; ²¹ zweitens „schriftzeugnisse geschichtlicher darstellungen oder literarischer oder wissenschaftlicher werke“; ²² und drittens „zeugnisse, die sich durch gegenstände, denkmäler, werke, thaten oder verhalten kundthun oder aus einer seelischen einstellung flieszen“. ²³ Zeugnis meint also in all diesen Bedeutungen grundsätzlich etwas, das etwas anderes zu beglaubigen im Stande ist, bzw.

17 „ZEUGE“, *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, digitalisierte Fassung im *Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21*, <<https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=Z05055>>, abgerufen am 26.02.2021. – Im Folgenden verweise ich auf das *Deutsche Wörterbuch* unter der URL.

18 Derrida schreibt dazu: „Die Familie *Zeuge, bezeugen, Zeugnis, Bezeugung* [...] gehört einer ganz anderen Semantik [als der lateinischen, T.S.] an. Man fände nur schwierig den uns wichtigen Hinweis auf die Rolle des Dritten, oder gar auf die Anwesenheit. In der deutschen Familie, die von mehr als einfacher Homonymie zusammengehalten wird, finden wir alle diese Wörter, die wir eben bei Celan gelesen haben (*Zeug, Zeugen, Zeugung*). In anderen Kontexten verweisen sie uns auch auf Geräte, das Schwängern, die Empfängnis, im genetischen wie im genealogischen Sinne.“ Jacques Derrida: „A Self-Unsealing Poetic Text“ – Zur Poetik und Politik des Zeugnisses“, in: Peter Buhrmann (Hg.): *Zur Lyrik Paul Celans*. Kopenhagen 2000. S. 147–182, hier S. 157. (H.i.O.) – Im Folgenden verweise ich auf Derridas Text unter dem Kurztitel „Poetik und Politik des Zeugnisses“.

19 Vgl. „zeihen“, in: Wolfgang Pfeifer et al.: *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen* (1993), digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im *Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache*, <<https://www.dwds.de/wb/etymwb/zeihen>>, abgerufen am 26.02.2021. – Im Folgenden verweise ich auf das *Etymologische Wörterbuch des Deutschen* unter der URL.

20 „ZEUGNIS, n.“, <<https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=Z05169>>, abgerufen am 26.02.2021.

21 Ebd.: „die [...] zur feststellung eines sachverhalts dient; [...] reichliche belege weisen den übergang zu einem concretum auf, wenn nämlich das z: im sinne eines zbriefes, einer schriftlichen bescheinigung über leistungen, eigenschaften, verhalten, körperlichen zustand oder geistige und sittliche veranlagung, verstanden wird“.

22 Ebd.

23 Ebd.

dafür gehalten wird. Dabei ist festzuhalten, dass mit jedwedem Zeugnis sich weder eine ontologische noch epistemologische Gewissheit verbindet, sondern dass das Zeugnis immer darauf angewiesen ist, als solches erst von einer Instanz anerkannt zu werden.

Wenn ich nun versuchen möchte, die Narbe in „El incivil maestro“ mit Hilfe der Begriffe Zeugnis, Zeugenschaft und zeugnishaft zu analysieren, so sind deren je eigenen aber auch gemeinsamen semantischen Bedeutungsräume zu benennen, weil es ein Unterschied ist, die Narbe zeugnishaft zu nennen, sie als Zeugnis zu bezeichnen oder ihr Zeugenschaft zu attestieren. Ein Zeugnis wird durch eine Instanz zu einem solchen gemacht. Kein Ding und keine Person kann von sich aus Zeugnis bzw. Zeuge sein, denn nur unter bestimmten Bedingungen und Fragestellungen ist es möglich, von etwas als einem Zeugnis oder Zeugen zu sprechen. Personen können Zeugen sein, aber Objekte, bspw. Dokumente wie Urkunden, Briefe, Gutachten u.ä. sind Zeugnisse, Personen hingegen legen ein Zeugnis ab im Sinne einer mündlich vorgetragenen oder schriftlich fixierten Aussage.²⁴ Ein Objekt oder Dokument wird zeugnishaft durch Zuschreibung, darauf weist der Wortteil „haft“ hin mit der „*passive[n] Bedeutung [...] ergriffen, eingenommen, gehalten*“;²⁵ etwas wird für ein Zeugnis gehalten und beansprucht diesen Status nicht von sich aus. Der Begriff Zeugenschaft ist die „*jüngere, moderne Nebenform*“ von Zeugenschaft, das selbst als „*ersatzwort für zeugnis*“ fungiert.²⁶ Zeugenschaft liegt vor, wenn ein Objekt oder eine Person während eines vergangenen Ereignisses, das bezeugt werden soll, anwesend war. Eine Person muss die Umstände, die zu ihrer Zeugenschaft führen, glaubhaft darlegen können; ein Objekt hingegen muss seine Zeugenschaft durch Spuren (Indizes) nachweisen können, die sich auf ein zu bezeugendes Ereignis eindeutig beziehen lassen. Hier treten Zeugenschaft und Zeugnis bereits semantisch auseinander, denn ein Dokument kann Zeugnis sein ohne Zeugenschaft zu beanspruchen, wenn es denn (durch andere Dokumente oder Erkenntnisse abgesichert) glaubhaft ist.²⁷

In Bezug auf Borges' Text²⁸ bietet es sich aus zwei Gründen an, die Narbe mit dem Begriff des Zeugnisses zusammenzulesen, einerseits, weil der Text selbst den Zeugnisdiskurs aufruft, indem ein Teil des Textes mit „Il testimonio“ überschrieben ist; andererseits, weil

24 Ebd.

25 „HAFT, adj.“, <<https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=H00643>>, abgerufen am 26.02.2021.

26 Vgl. „ZEUGSCHAFT, f.“, <<https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=Z05201>>, abgerufen am 26.02.2021.

27 Die Rolle des Zeugen ist in „El incivil maestro“ unbesetzt, denn keine der handelnden Figuren erfüllt die Funktion eines Zeugen. Asano und Kira können nicht Zeugen ihrer Auseinandersetzung sein und schon gar nicht als Zeuge ihrer selbst auftreten. Und ob die 47 Getreuen bei der Auseinandersetzung zwischen Kira und Takumi no Kami anwesend waren, lässt die Erzählung offen. – „Der Zeuge ist derjenige, der später als Anwesender dabei gewesen sein wird. Er wird dann der von ihm bezeugten Sache beigewohnt haben.“ Derrida: „Zur Poetik und Politik des Zeugnisses“, S. 156.

28 Und auch in Hinblick auf die Erzählung „La forma de la espada“ wird es von Relevanz sein.

Struktur und Thematik Fragen nach Zeugenschaft und Zeugnishaftigkeit aufwerfen, die es auch ohne direkte Nennung des Begriffs gäbe. Es sind zwei Bedingungen des Textes, die die Narbe zum Zeugnis machen. Da wäre zunächst das historische Setting, in dem sie ja tatsächlich den 47 Getreuen als „testimonio“ für die Identität des Zeremonienmeisters dient; und da wäre die thematische Referenz des Textes auf den Topos der Wiedererkennung durch die Narbe, wie er schon in der *Odyssee* prominent konzipiert wurde, verbunden mit einem Diskurs um Beglaubigungsstrategien.

Signatur, Signum, Rubrizierung

Es ist aber besonders die sprachliche Ebene, auf der die Narbe zum Zeugnis wird und auf der sich diverse Diskurse bündeln. „El incivil maestro“ konzentriert sich besonders auf das Verhalten Kira Kotsuké no Sukés, und benennt es als niederträchtig aber dennoch lehrreich. Sein verworfener Charakter, der sich durch Feigheit und Überheblichkeit auszeichne, ist Beispiel für die Niedertracht eines Mächtigen gegenüber hierarchisch ihm unterstellte Personen. Die Niederträchtigkeit des Zeremonienmeisters zeigt sich schon darin, dass er unmittelbar nach Asanos Hieb flüchtet und gerade nicht den Angriff pariert: „El señor de la Torre sacó la espada y le tiró un hachazo. El otro huyó, apenas rubricada la frente por un hilo tenue de sangre...“ [„Der Herr des Turms zog das Schwert und versetzte ihm einen Hieb. Der andere floh, die Stirn kaum gezeichnet von einem dünnen Blutfaden...“]²⁹ Die Wahl des Wortes „rubricada“ [gezeichnet] für die verletzende, transgressive Geste Asanos möchte ich kurz genauer betrachten, denn als metaphorische Wendung zeigt das Wort nicht nur die Ungefährlichkeit der Wunde an; besonders interessant scheint mir die Übertragung der Verletzung in den Begriffsbereich der Schrift zu sein. Das spanische Wort „rubricar“ hat zwei semantische Bedeutungen. Zum einen gehört es dem juristischen Sprachgebrauch an und nimmt dort drei semantisch eng verwandte Bedeutungen an: „unterzeichnen“, „mit dem Namen versehen“ und „paraphieren“, zum anderen kann „rubricar“ aber auch „besiegeln“ bedeuten.³⁰ Mit „rubricar“ als Metapher für „schneiden, ritzen“, wie man sich die verletzende Geste mit dem Schwert vorzustellen hat, tritt ein Modus in Kraft, den ich als Beglaubigung bezeichnen möchte. Beglaubigt wird die Urheberschaft Asanos an der Wunde, zugleich erfolgt damit auch die Beglaubigung der Niederträchtigkeit und der vermeintlichen Schuld des Hofbeamten, genauso wie der rituelle Selbstmord Asanos seine Beglaubigung findet. Die Narbe wird lesbar als komplexe Signatur, die vom Aufeinandertreffen zweier Körper, von der

29 Borges: „El incivil maestro“, S. 321. [Borges: „Der unhöfliche Zeremonienmeister“, S. 57.]

30 <<http://de.pons.com/übersetzung/spanisch-deutsch/rubricar>>, abgerufen am 18.01.2021.

Überschreitung höfischer Konventionen, der Niedertracht des Zeremonienmeisters und dessen Identität zeugt. Und doch kommt diese Signatur nicht aus, ohne dass ihr geglaubt werden muss, denn „[b]ezeugen appelliert an einen Akt des Glaubens“.³¹ Im Begriff der ‚Signatur‘ ist mehreres zugleich aufgerufen: die lexikalische Bedeutung von Signatur als „Aufschrift, Unterschrift, Unterzeichnung, Zeichen eines Künstlers zur Kennzeichnung der Urheberschaft“; aber auch die etymologische Linie, die sich vom spätlateinischen Wort *signatura* für „Kennzeichnung, Kennzeichen“ herleitet und im Mittellateinischen dann v.a. „Unterschrift, Siegelzeichen“ bedeutet.³² Signatur meint außerdem eine „(abgekürzte) Unterschrift, Namenszug, Siegel“³³, und unter diesem Blickwinkel ist die Narbe als Signatur jener Eintrag des anderen (von Takumi no Kami) und beglaubigt einerseits dessen Urheberschaft an der Narbe, andererseits aber auch, der Urheberschaft eingedenk, die Identität des Zeremonienmeisters. Zudem, und vielleicht als wesentlicher Moment der Signatur, wird damit auch eine Problematisierung von Anwesenheit und Abwesenheit im Text verhandelt, denn der Urheber der Signatur ist in der Signatur selbst abwesend, die wiederum bezeugt, dass es einen Urheber gegeben hat. In der Signatur zeigt sich nun eine generelle Eigenschaft jeglicher Schrift, nämlich das im Modus der Repräsentation Abwesende medial anwesend zu halten.

Eine geschriebene Signatur impliziert *per definitionem* die aktuelle oder empirische Nicht-Anwesenheit des Unterzeichners. Aber, wird man sagen, sie kennzeichnet – und bewahrt auch sein Anwesend-Gewesen-Sein in einem vergangenen Jetzt [*maintenant*], welches ein zukünftiges Jetzt bleiben wird, also in einem Jetzt im allgemeinen, in der transzendentalen Form der Jetzttheit/Bewahrung [*maintenance*]. Diese allgemeine Jetzttheit/Bewahrung wird in der immer offensichtlichen und immer einmaligen Punktualität der Unterschriftenform gewissermaßen eingeschrieben, aufgespießt. Darin liegt die rätselhafte Originalität aller Paraphen. Damit die Anbindung an die Quelle hergestellt wird, muß daher die absolute Einmaligkeit eines Unterzeichnungsereignisses und einer Unterschriftenform festgehalten werden: die reine Reproduzierbarkeit eines reinen Ereignisses.³⁴

Was Derrida hier für die Signatur formuliert, lässt sich auch in Bezug auf die Narbe des Zeremonienmeisters sagen, nämlich dass die Narbe als Signatur gelesen, die Abwesenheit Asanaos als Quelle der Narbe zwar lesbar macht und lesbar hält, aber auch, und das ist wichtiger für meine Lesart der Narbe, eben gerade die „Einmaligkeit [des] Unterzeichnungsereignisses“ überwindet und die Narbe als Paraphe konzipiert, ein Namenskürzel, das auf

31 Derrida: „Poetik und Politik des Zeugnisses“, S. 158.

32 „Signatur“, <<https://www.dwds.de/wb/etymbw/Signatur>>, abgerufen am 24.02.2021.

33 Ebd.

34 Jacques Derrida: „Signatur Ereignis Kontext“, in: ders.: *Limited Inc.* Herausgegeben von Peter Engelmann. Aus dem Französischen von Werner Rappl unter Mitarbeit von Dagmar Travner. Wien 2001. S. 15–45, hier S. 43 (H.i.O.).

einen bestimmten Urheber verweist, wegen seiner Kürze jedoch nicht als Beweis einer Urheberschaft Geltung beanspruchen kann. So gesehen ist die Narbe mehr als bloßer Index aber immer noch weniger als ein vollgültiges Symbol (im semiotischen Sinne). Die Narbe besetzt somit eine Position zwischen Materialgebundenheit (Index) und Schriftlichkeit (Symbol) ohne jedoch den Status eines Ikons anzunehmen.

Präziser ließe sich die Narbe wohl noch als Signum verstehen, das sich von der Signatur deshalb unterscheidet, weil es erstens etymologisch dessen Wurzel darstellt,³⁵ es zweitens einen künstlerischen bzw. kunsthandwerklichen Bedeutungsumfang aufweist im Sinne von „[...] ‚Bild, Siegel‘, eigentlich wohl ‚eingeschnitzte Marke, geschnittes Bild‘ oder auch ‚auf Holzstäben eingekerbtes Zeichen beim Losorakel‘, zu lat. *secāre* ‚schneiden‘, auch ‚schnitzen‘“,³⁶ und es drittens die indexikalische Bindung an einen Urheber abschwächt zugunsten eines aufs Material abzielenden Moments. Das Signum gibt sich abstrakter als die Signatur, materialisiert sich aber zugleich als konkretes Bild bzw. Einkerbung.

Die Narbe des Zeremonienmeisters ist Signatur *und* Signum. Je nachdem auf welcher Ebene des Textes bzw. der Analyse von ihr die Rede ist, kann sie als Signatur Takumi no Kamis gelesen werden oder als Signum komplexer Relationen, wie bspw. von Grenze und Transgression. Auf der Textebene lassen sich für beide Lesarten Hinweise finden. Da wäre das schon erwähnte Wort „rubricar“, mit dem ich versuche, die Narbe als Signatur zu lesen. Aus der ‚signierenden Geste‘ resultiert eine nur oberflächliche leichte Verletzung des Zeremonienmeisters, aus der jene Narbe werden wird, die den 47 Getreuen als Erkennungszeichen dient. Sie finden Kira Kotsuké no Suké versteckt in einem verborgenen Hof seines Hauses: „Una espada temblorosa estaba en su diestra. Cuando bajaron, el hombre se entregó sin pelear. Le rayaba la frente una cicatriz: viejo dibujo del acero de Takumi no Kami.“ [„Ein schwankender Degen war in seiner Rechten. Als sie hinunterstiegen, ergab er sich kampfflos. Über seine Stirn lief eine Narbe: die alte Zeichnung des Stahls von Takumi no Kami.“]³⁷ Was in der deutschen Übersetzung sofort auffällt ist die lexikalische Doppelung von ‚gezeichnet‘ und ‚Zeichnung‘, die im Spanischen zwar nicht auf der Signifikanten-, dafür aber durchaus auf der Signifikatebene vorhanden ist: ‚rubricar‘ und ‚dibujo‘, das eine Verb, das andere Nomen, beziehen sich nämlich beide auf einen Markierungsprozess; meint ‚rubricar‘ eine vor allem immaterielle Markierung, zielt ‚dibujo‘ hingegen auf die materielle Markierung (das Zeichnen) bzw. eine visuelle Eigenschaft (ein Muster) einer Oberfläche ab. Der Übergang von der

35 Vgl. „Signatur“, <<https://www.dwds.de/wb/etymwb/Signatur>>, abgerufen am 24.02.2021.

36 Vgl. „Signum“, <<https://www.dwds.de/wb/etymwb/Signum>>, abgerufen am 24.02.2021.

37 Borges: „El incivil maestro“, S. 322. [Borges: „Der unhöfliche Zeremonienmeister“, S. 60.]

immateriellen Markierungsebene, der juristische Implikationen unterliegen, zum materiellen Prozess des Zeichnens bzw. der physischen Entität einer Zeichnung oder eines Musters ist nicht unerheblich. In der Zeichnung nämlich, als die die Narbe bezeichnet ist, manifestiert sich nicht einfach nur das Resultat des Hiebs, den Asano Kira beibringt; es ist, wenn nicht das Moment des Künstlerischen, dann aber zumindest der des Ornamentalen, das der Narbe hier zugesprochen wird. Über das spezifische Muster [dibujó], das die Narbe auf der Stirn des Hofbeamten bildet, wird dieser identifizierbar für jene, die um die Bedeutung der Narbe wissen.³⁸ Unter den beschriebenen Attributen des Künstlerischen ist die Narbe als ‚geschnittenes Bild‘ zu lesen, eben als Signum.

Geht man nun auch dem Wort ‚rubricar‘ etymologisch auf die Spur, ergeben sich weitere interessante Bedeutungsebenen für die Narbe in Borges’ Text. Es leitet sich von ‚rubrica‘ her, der roten Tinte, die „in mittelalterl. Handschriften v.a. zur Kennzeichnung wichtig erscheinender Wörter, aber auch für Überschriften, Textanfänge, Textinitialen, Schlußschriften und Paragraphenzeichen“³⁹ diente. Die damit verbundene Praxis bezeichnet man im buchwissenschaftlichen Kontext als Rubrizierung bzw. rubrizieren:

[...] entlehnt (15. Jh.) aus lat. *rubrica* ‘rote Farbe’, spätlat. ‘(mit roter Farbe geschriebener) Titel eines Gesetzes’, dann das ‘Gesetz’ selbst; eigentlich ‘rote Erde, Rötelstein’, substantiviert aus der Fügung *rubrica terra*; zu lat. *Ruber* [...]. Im Dt. folgt das Substantiv zunächst lat. Verwendung ‘(zum Schreiben dienende) rote Farbe, Tinte, Rötelstift’, auch ‘rote Schrift’, bezeichnet dann (seit Anfang 16. Jh.) die in mittelalterlichen Handschriften und frühen Drucken auftretende ‘(durch rote Schrift hervorgehobene) Überschrift’, auch ‘(in Rot gehaltenes) Initial’ (eines Buches, Kapitels, Gesetzes, Paragraphen) und entwickelt von daher die heutige Bedeutung ‘unter einer Überschrift stehender Abschnitt, Spalte, Kolumne’. [...] rubrizieren Vb. ‘mit Überschriften, Initialen versehen’ (17. Jh.) [...].⁴⁰

Vor diesem Hintergrund lässt sich die Narbe ein weiteres Mal in einem stark von der Schriftlichkeit her bestimmten Rahmen denken. Würde die lexikalische Bedeutung von ‚rubricar‘, besonders ‚unterschreiben‘ als Schreibgeste auf das gestische Moment des Schwerthiebs übertragen, der dadurch als ebensolche Schreibgeste lesbar wird, und führte die deutsche Übersetzung von ‚rubricar‘ mit ‚zeichnen‘ einen klar künstlerischen Aspekt in die Konstellation ein, so treten mit der Lesart von ‚rubricar‘ im Sinne einer rubrizierenden Textmarkierung beide Momente, Schreibgeste und Zeichengeste, zusammen. Rubrizierungen dienen dazu, die Textorganisation deutlicher zu markieren und die Lektüre zu lenken, um

38 Damit erfüllt die Narbe in Borges’ Nacherzählung die klassische Funktion eines Identitätsmerkmals, denn als Index der Verletzung durch Asano gibt sie für alle Wissenden beredete Auskunft über die Geschichte hinter der Narbe. Auch steht die Narbe hier gerade nicht für ein heroisches Zeichen, wie sie in vielen anderen Texten zu finden ist; sie gerät zum Zeichen der Niedertracht. Vgl. Kapitel 1 dieser Arbeit.

39 „Rubrica“, in: Harald Olbrich (Hrsg.): *Lexikon der Kunst*, Band 6 (R–Stad). Leipzig 1994. S. 278.

40 „rubrizieren“, <<https://www.dwds.de/wb/etymwb/rubrizieren>>, abgerufen am 25.02.2021.

Lesbarkeit zu vereinfachen. Als besonders hervorgehobene Signale markieren Rubrizierungen Struktur- und Formelemente (Überschriften, Absätze, Kapitelanfänge, etc.) ohne selbst ein solches zu sein, vielmehr sind sie visuelle Indizes und als solche Funktionszeichen mit doppelter Semantik: einer des Textes und einer der Rhetorik.

Die Narbe des Zeremonienmeisters ist eine Markierung, die der Text in der Art und Weise einer Rubrizierung einsetzt, indem sie Kotsuké no Suké (als besonders niederträchtig) auszeichnet. Die semantische Qualität der Narbe als Rubrizierung bezieht ihre Funktion von der verletzenden Geste Asanos, die die Narbe zu einer Leseanweisung geraten lässt, denn Asano schreibt als Rubrikator dem Zeremonienmeister die Niedertracht ins Gesicht. Allerdings, und das muss besonders betont werden, kann die rubrizierende Narbe nur dann in dieser Funktion erscheinen, wenn „la negra y necesaria ocasión“ [„die schwarze, notwendige Ursache“],⁴¹ die Niedertracht, als Kern der Erzählung um die 47 Getreuen bekannt ist. Ohne dieses Wissen, wäre auch diese Narbe wie jede andere der bloße Index einer Verwundung. Aber weil die Narbe des unhöflichen Zeremonienmeisters ausschließlich im Rahmen des *Chushingura* tradiert wird, ist eines ihrer kennzeichnenden Merkmale das der Rubrizierung.

„Rubricar“ ist das vielsagende Wort, das die Narbe zu einem ebenso vieldeutigen Element des Textes macht.⁴² Seine lexikalischen, etymologischen und kulturgeschichtlichen Bedeutungsschichten bündeln sich im körperlichen Merkmal der Narbe. Es erlaubt zum einen, den ursächlichen Schwerthieb als Schreibgeste zu lesen, mit dem die Identität des Zeremonienmeisters an die Signatur Asanos gebunden ist; „rubricar“ verstanden als „zeichnen“ (in Verbindung mit dem semantisch verwandten Wort ‚dibujo‘) erlaubt die Lesart der Narbe als Signum komplexer höfischer Konventionen und deren Transgression; und schließlich legt „rubricar“ jene Spur zur spätmittelalterlichen Textpraktik des Rubrizierens, das die Narbe als Resultat einer verletzenden Schreibgeste zu einer Leseanweisung macht (sowohl in Bezug auf die Identität des Zeremonienmeisters als auch in Bezug auf die Infamie).

Signatur, Signum, Rubrizierung – alle drei Momente der Narbe in „El incivil maestro“ haben bezüglich des Schreibers (Signatur) und des Zeichenstatus (Signum und Rubrizierung) Teil am Diskurs der Schriftlichkeit. Wie verhält es sich aber nun mit der Lesbarkeit der Narbe unter den beschriebenen Aspekten? Und was heißt das für die Narbe als Zeugnis?

41 Borges: „El incivil maestro“, S. 320. [Borges: „Der unhöfliche Zeremonienmeister“, S. 56.] – An dieser Stelle weicht die Übersetzung vom Original ab, indem ‚ocasión‘ nicht mit ‚Anlass‘ oder ‚Umstand‘ wiedergegeben wird, sondern mit ‚Ursache‘ ein weiteres semantisches Feld öffnet.

42 „The word *rubricado* — signed or initialled with someone’s rubric or signature — is highly charged here as elsewhere in Borges’s work, since it serves to link the realms of arms and letters, making clear the relation Borges perceived between the knife and the pen.“ Daniel Balderston: „The Mark of the Knife: Scars as Signs in Borges“, in: *The Modern Language Review*, Vol. 83, No. 1 (1988). S. 67–75, hier S. 70.

Schriftlichkeit impliziert noch nicht Lesbarkeit, erkenne ich etwas als Schrift, heißt das noch nicht, dass ich es auch lesen kann. Um Schrift und damit Zeichen lesen zu können, bedarf es des Wissens um die Codes. Für Narben und auch andere Hautzeichen heißt das zunächst, sie überhaupt als Zeichen zu erkennen und zweitens sie dann auch zu lesen verstehen. Lesbarkeit hat in Borges' Text an mehreren Stellen statt. Da wären zunächst die 47 Getreuen, die die Narbe des Zeremonienmeisters als Zeichen für dessen Identität lesen, eine Lesart, die auf dem Wissen um die Geschichte der Narbe beruht. Da wäre aber auch ich, der die Erzählung um den ‚unhöflichen Zeremonienmeister‘ liest, und ich bin in meiner Lektüre nicht auf das Wissen beschränkt, das mir der Text zu lesen mitgibt, sondern kann den Text anders rahmen und anderen Lesarten als der des Identitätsmerkmals nachgehen, z.B. jene von der Narbe als Zeugnis, was der Text direkt wie indirekt nahelegt.

Das Zeugnis der Narbe zwischen Index und Glaube

Der vorletzte Abschnitt der kurzen Nacherzählung ist mit „Il testimonio“ [Das Zeugnis] überschrieben. Die 47 Getreuen⁴³ tragen das abgetrennte Haupt Kira Kotsuké no Sukés zum Grabtempel ihres Meisters, um es ihm zu opfern⁴⁴ und um den erfolgreichen Vollzug ihrer Rache zu bezeugen. „En un caldero llevan la increíble cabeza de Kira Kotsuké no Suké y se turnan para cuidarla.“ [„In einer Schüssel führen sie das unwahrscheinliche Haupt des Kira Kotsuké no Suké mit sich und nehmen sich seiner abwechselnd an.“]⁴⁵ Im Zentrum dieses Satzes steht die Formulierung „la increíble cabeza“, die die Narbe im Attribut verbirgt und den Kopf zu einem ‚unglaublichen‘ bzw. ‚außergewöhnlichen‘ werden lässt, referiert ‚increíble‘ damit doch auf den Beglaubigungskontext, in dem das Haupt eine zentrale Stellung einnimmt als *das* Zeugnis sowohl für die vollzogene Rache als auch für die Identität des Getöteten, das ihn eindeutig als Kira Kotsuké no Suké ausweist. Der Kopf als das eigentliche „testimonio“ der Erzählung ersetzt dabei nicht die Narbe in ihrer Funktion als Zeugnis für die

43 Historisch ist mittlerweile nachgewiesen, dass zu diesem Zeitpunkt einer der Kämpfer auf dem Weg zurück nach Akō war, um die Rache zu verkünden. Daher sind es 46 *ronin*, die ihrem toten Herrn den Kopf präsentieren.

44 „Llegan al oscuro sepulcro y *ofrendan* la cabeza del enemigo.“ Borges: „El incivil maestro“, S. 323. Die deutsche Übersetzung dieser Stelle lautet hingegen: „Sie erreichen die dunkle Grabstätte und bringen als *Gabe* das Haupt des Feindes.“ Borges: „Der unhöfliche Zeremonienmeister“, S. 61 (H.v.m.).

45 Borges: „El incivil maestro“, S. 323. [Borges: „Der unhöfliche Zeremonienmeister“, S. 60–61.] – Die deutsche Übersetzung dieser Wendung in „das unwahrscheinliche Haupt“ wirkt im Kontext des Beglaubigens und Bezeugens reichlich paradox, denn sie läuft einem beglaubigenden Modus der Narbe semantisch zuwider. Die Übersetzung scheint hier dem Original davonzulaufen, denn obwohl ‚increíble‘ durchaus die Bedeutung ‚unwahrscheinlich‘ annehmen kann, ist das im Kontext der geschilderten Situation in Borges' Text allerdings irreführend, bzw. fügt den ohnehin komplexen semantischen Strukturen des Originals ohne Not eine weitere hinzu.

ursprüngliche Tat, sondern beide bilden eine Indizienkette,⁴⁶ denn der Kopf allein wäre zunächst einmal nur Beleg für die Enthauptung irgendeines Mannes. Erst im Zusammenspiel mit der Narbe als Index für die Identität des Zeremonienmeister, zeigt sich die Zeugenschaft des Kopfes (als Objekt) am Schicksal Takumi no Kamis (dessen Signatur die Narbe ja ist) und zugleich zeugt der Kopf für die vollzogene Rache der 47 Getreuen. Die Zeugniskraft des vernarbten Kopfes liegt also weder beim Kopf noch bei der Narbe, sondern ergibt sich aus einem doppelten Distanzverhältnis: der Distanz zwischen den Figuren Asano und Kira, und der kategorialen Distanz zwischen dem Kopf als metonymischem Körperfragment und des Index' der Narbe. Die zeugnishaft Konstellation von Kopf und Narbe erreicht nicht die Geltung eines Beweises, denn das Zeugnis darf, um Zeugnis bleiben zu können, nie zum Beweis gerinnen. Das Zeugnis des „increíble cabeza“ bezieht seine Kraft aus der Indexikalität, genauer aus deren paradoxer Eigenschaft, eine existentielle Beziehung zwischen Ursache und Wirkung anzuzeigen, diese aber nur im Modus der Distanz, dem Ausstellen der Abwesenheit der Ursache im Index, der Spur. Jede Art und jeder Akt des Zeugens beansprucht eben das, im Moment seines Stattfindens ein vergangenes Ereignis, eine vergangene Anwesenheit zu beglaubigen. Doch dieser Anspruch und eine indexikalisch verbürgte Wirklichkeit müssen im Zeugnis nicht zusammenfinden, weil das Zeugnis gerade vom Glauben lebt. Das Zeugnis muss beglaubigen und gleichzeitig geglaubt werden. Und genau das passiert, wenn die 47 Getreuen das Haupt des Zeremonienmeisters zum Schrein ihres Herren tragen. Sie haben der Narbe auf dem Haupt geglaubt, die Identität Kiras zu bezeugen und nun tragen sie das Haupt bis zum Schrein ihres Herren als ebenjenes Zeugnis, das über die Narbe von der Identität und zugleich von der vollzogenen Rache zeugt. In dieser Prozedur vollendet sich das Zeugnis (des Hauptes), indem die einst geschworene Rache auch ein Ende des Zeugens markiert, denn „[b]ezeugen appelliert an einen Akt des Glaubens, der sich auf ein vereidigtes Wort richtet. Dies Wort ist im Raum des vereidigten Glaubens entstanden [...] oder aus einem Versprechen hervorgegangen, das vor dem Gesetz [oder im Rahmen der Konvention, T.S.] eine Verantwortlichkeit übernommen hat“.⁴⁷ Und dieses vereidigte Wort ist der Schwur der 47 Getreuen, ihren Meister zu rächen. Das zwischen den Getreuen zirkulierende vernarbte Haupt weist zurück auf die Niedertracht, die dadurch provozierte Tat Asanos, dessen Tod, den Schwur der 47 Getreuen, jenes ‚vereidigte Wort‘ und die Identität des Zeremonienmeisters

46 Und nicht Beweiskette, denn „[w]enn das Zeugnis gesichert scheint und so zu einer theoretisch beweisbaren Wahrheit wird, wenn es im Augenblick seines Geschehens zur Information oder Tatsache, zum Beweisverfahren, d.h. zur festen Überzeugung gerinnt, läuft es Gefahr, seinen Wert, seinen Sinn oder seinen Status als Zeugnis zu verlieren.“ Derrida: „Poetik und Politik des Zeugnisses“, S. 150.

47 Ebd. S. 158.

und dessen Tod – all das bestimmt und lenkt den „Akt des Glaubens“, der die Narbe zum Zeugnis werden lässt.⁴⁸

5.1.2 Vom Trug der Narbe in „La forma de la espada“

Ganz anders und ungleich komplexer ist die Narbe in Borges' Erzählung „La forma de la espada“⁴⁹ konzipiert, in der ein identifikatorisches Verwirrspiel den Text bestimmt, und dessen Auflösung am Ende die vermeintliche Eindeutigkeit des Zeugnisses hinterfragt. Die Erzählung ist Teil der 1944 erschienenen Textsammlung „Artificios“ [Kunststücke], die gemeinsam mit den schon 1942 veröffentlichten Texten der Sammlung „El jardín de senderos que se bifurcan“ [Der Garten der Pfade, die sich verzweigen] in dem Buch *Ficciones* zusammengefasst wurde. Der Erzähler der Geschichte, ein Mann namens Borges,⁵⁰ muss während eines Hochwassers eine Nacht auf dem Landgut *La Colorada* verbringen, das einem geheimnisumwitterten Engländer gehört. Beide trinken gemeinsam Rum und Borges fragt im Rausch nach der Narbe, die das Gesicht des Mannes markant bestimmt. Der Engländer gesteht ihm, er sei eigentlich Ire und wolle ihm die ‚geheime Geschichte‘ seiner Narbe, die er auch dem Vorbesitzer erzählte, um das Landgut zu bekommen, anvertrauen: „Le contaré la historia de mi herida bajo una condición: la de no mitigar ningún oprobio, ninguna circunstancia de infamia.“ [„Ich will Ihnen die Geschichte meiner Verwundung erzählen, unter einer Bedingung: daß ich keine Gemeinheit, keinen schändlichen Umstand beschönige.“]⁵¹ Die dann folgende Geschichte trägt sich 1922 im vom Unabhängigkeitskrieg aufgeriebenen Irland zu. Der namenlose Erzähler berichtet, wie er einem leicht verletzten jungen Iren namens John Vincent Moon das Leben rettet und ihn mit in sein Versteck, eine alte Villa, nimmt. Dort verbringen sie mehrere Tage, in denen sich Moon erholen soll; sie führen politische und ideologische Gespräche, bei denen Moon oft die Initiative ergreift und sich ereifert. Aufgrund seiner Verletzung kann Moon nicht an den Kampfhandlungen teilnehmen, die um das Haus herum stattfinden. Am zehnten Tag, so berichtet der Mann von *La Colorada* weiter, sei er früher in das Haus zurückgekehrt als sonst und hört, wie Moon telefoniert und ihn verrät. Er jagt Moon durchs Haus und schafft es gerade noch, ihm mit einem Säbelhieb das Gesicht zu

48 Das ‚glauben‘ hat im Text an mehreren Stellen statt. Im letzten Abschnitt der Erzählung, „El hombre de Satsuma“, verübt ein junger Mann, der den Anführer der 47 Getreuen einst für dessen Zügellosigkeit gescholten hatte, ebenfalls *seppuku*. Aber auch die 47 Getreuen müssen der Narbe als Zeugnis für Kiras Identität glauben.

49 Jorge Luis Borges: „La forma de la espada“, in: ders.: *Obras Completas*. Band 1. Barcelona 1996. S. 491–495. In der deutschen Ausgabe der *Ficciones* wird der Titel vereindeutigend mit „Die Narbe“ wiedergegeben. – Jorge Luis Borges: „Die Narbe“, in: ders.: *Fiktionen. Erzählungen 1939–1944*. Aus dem Spanischen von Karl August Horst, Wolfgang Luchting und Gisbert Haefs. Frankfurt am Main ¹²2013. S. 105–111.

50 Bis ins Spätwerk hinein taucht ‚Borges‘ gelegentlich als Name für Erzählerfiguren auf.

51 Borges: „La forma de la espada“, S. 491. [Borges: „Die Narbe“, S. 106.]

verletzen, bevor er selbst von den feindlichen Soldaten gefangen wird. Für den Erzähler scheint die Geschichte hier an ihr Ende gekommen zu sein, denn er beendet seine Erzählung mit den Worten: „Borges: a usted que es un desconocido, le he hecho esta confesión. No me duele tanto su menosprecio.“ [„Borges: Ihnen, einem Fremden, habe ich diese Beichte abgelegt. Ihre Verachtung schmerzt mich nicht so sehr.“]⁵² Borges aber fragt, was denn mit Moon geschehen sei und erfährt, dieser sei nach Brasilien geflohen. In der Erwartung, die Geschichte möge weitergehen, fragt Borges erneut nach. Der Mann gesteht schließlich unter Stöhnen, dass er selbst Moon sei und ihm, Borges, die Geschichte der Narbe so erzählt habe, damit er sie bis zum Ende anhöre.

Der Text umfasst drei Erzählebenen, die teilweise durch Leerzeilen voneinander abgesetzt sind.⁵³ Auf der diegetischen Ebene situiert sich jener Erzähler namens Borges, der weder örtlich noch zeitlich bestimmt ist und der im Modus interner Fokalisierung die intradiegetische Erzählung präsentiert, die von den Umständen, die ihn einst nach *La Colorada* verschlagen hatten und von der Begegnung mit dem Mann von *La Colorada* handelt. Diesem Mann leiht der Erzähler mit der Formel „Ésta es la historia que contó“ [„Dies ist die Geschichte, die er erzählte“]⁵⁴ seine Stimme, damit dieser in einer metadiegetischen Erzählung von der Verwundung erzählen kann. Dessen Erzählung mutet zunächst intern fokalisiert an (schließlich erzählt der Mann in der Ich-Form von sich), letztlich aber handelt es sich um einen extradiegetischen Erzähler, weil sich der vermeintlich homodiegetische Erzähler (der namenlose irische Soldat) als extradiegetischer entlarvt (John Vincent Moon).⁵⁵ Das ist die narratologische Ordnung, auf der sich Narrationsebenen, Zeitebenen und Fiktionsebenen in einem hohen Maße verschränken und als deren Zentrum und Motor meines Erachtens die Narbe operiert, weil von ihr aus eine Vielzahl von Verknüpfungen ausgehen.

Die Abfolge der Diegese ist geradezu klassisch, der Wechsel der diegetischen Ebenen lässt sich ohne Probleme nachvollziehen und ist durch Leerzeilen sogar im Textbild ersichtlich. Der Einschluss der metadiegetischen Erzählung Moons in die Intradiegese des Erzählers Borges wird dadurch sogar noch besonders hervorgehoben. Doch die metadiegetische Erzählung ist in sich komplexer gebaut, weil in ihr der Erzähler nicht in

52 Ebd. S. 494. [Borges: „Die Narbe“, S. 110.]

53 Auch hier weicht die deutsche Übersetzung ab und tilgt die Leerzeilen.

54 Borges: „La forma de la espada“, S. 492. [Borges: „Die Narbe“, S. 106.] – Eine Formel, die in Variationen häufig in den Erzählungen Borges' begegnet.

55 Er ist, das muss an dieser Stelle betont werden, trotzdem ein homodiegetischer Erzähler, weil er ja an der erzählten Geschichte teilhat, aber er fingiert eine Innensicht des irischen Soldaten, dem er seine Stimme leiht, die er letztlich nicht haben kann. Und in dieser Hinsicht ist er als extradiegetisch zu bezeichnen. – Die narratologischen Kategorien *Stimme* und *Fokalisierung*, also die Fragen „wer spricht?“ und „wer sieht?“ treten durch diese Konstellation in ein durchaus intrikates Verhältnis.

seinem eigenen Namen spricht, sondern eine Rolle annimmt, die er am Ende, dann wieder in der Intradiegese des Erzählers Borges, abwirft und sein ‚wahres‘ Ich zu erkennen (vor)gibt. Das wirkt auf die Metadiegeese zurück, die nun einer Relektüre bedarf. Es geht dann um die Fiktionsebenen innerhalb der Erzählung Moons. Der Status der Metadiegeese selbst ist fiktiv, denn ob die Geschichte die selbe ist, wie die erste „*historia secreta*“ ist ungewiss; zudem steht durch die Rollenprosa des metadiegetischen Erzählers seine gesamte Geschichte im Modus des Fiktiven, zumal er Elemente einfügt, die der Wahrnehmung des Soldaten, als der er spricht, zwar zuzurechnen sind, die aber vage und lückenhaft bleiben, wenn der Erzähler bspw. sagt, er sei gegangen und später wiedergekommen: „*Yo me escurría de la casa el alba, en la confusión del crepúsculo. Al anochecer estaba de vuelta.*“ [„Ich habe mich gegen Morgen aus dem Haus geschlichen, in der ungewissen Dämmerung. Bei Anbruch der Nacht war ich zurück.“]⁵⁶ Oder auch: „*Yo había salido cuando al amanecer estaba en el cielo; antes del mediodía volví.*“ [„Ich bin fortgegangen, als das Morgengrauen am Himmel stand; vor Mittag war ich zurück.“]⁵⁷ Zwar läßt sich die Mehrzahl der Erlebnisse bzw. Erfahrungen Moon zurechnen,⁵⁸ trotzdem überlagern sich in der metadiegetischen Erzählung letztlich zwei Figuren, oder besser zwei Stimmen.

In der Tiefe des Textes das Zeugnis
Bereits der einführende Absatz der Erzählung situiert die Narbe in einem Geflecht von Verweisen und Diskursen, die im Laufe des Textes wieder aufgegriffen werden. Im ersten Satz wird die Form der Narbe genau beschrieben: „*Le cruzaba la cara una cicatriz rencorosa: un arco ceniciento y casi perfecto que de un lado ajaba la sien y del otro el pómulo.*“ [„Eine grimmige Narbe lief ihm quer über das Gesicht: ein aschfarbener und fast vollkommener Bogen, der an einem Ende die Schläfe, am anderen den Backenknochen furchte.“]⁵⁹ Dem ersten Satz folgt sogleich eine Anmerkung, die im Fortgang der Erzählung allerdings überdeckt wird: „*Su nombre verdadero no importa [...].*“ [„Sein wahrer Name spielt keine Rolle [...].“]⁶⁰ Zwar wird der Mann bald einen Namen bekommen (und wieder verlieren), doch mit Blick auf das unscheinbare aber gerade deshalb wichtige Verschweigen seines „nombre verdadero“ muss der Name „Moon“⁶¹ zu aller erst in Verbindung mit „la forma de la

56 Borges: „*La forma de la espada*“, S. 494. [Borges: „Die Narbe“, S. 109.]

57 Ebd. [Borges: „Die Narbe“, S. 110.]

58 Zum Beispiel: „*En un atardecer que no olvidaré, nos llegó un afiliado de Munster: un tal John Vincent Moon.*“ Ebd. S. 492. [„In einer Abenddämmerung, die ich nicht vergessen werde, ist einer unserer Parteigänger aus Munster zu uns gestoßen: ein gewisser John Vincent Moon.“ Borges: „Die Narbe“, S. 107.]

59 Ebd. S. 491. [Borges: „Die Narbe“, S. 105.]

60 Ebd. [Borges: „Die Narbe“, S. 105.]

61 Der Vorname ‚Vincent‘ ist eine Weiterbildung vom lateinischen Wort „vincere“, was „siegen, besiegen“

espada“ [der Form des Säbels] gesehen werden, die nicht von ungefähr an die Form eines Halbmondes denken lässt. Es ist dann die „*historia secreta*“ [„geheime Geschichte“]⁶² der Narbe, die berichtet wird, und die Moon sogar in den Besitz von *La Colorada* gebracht haben soll, obwohl der Besitzer gar nicht verkaufen wollte. Moon jedoch habe die Geschichte seiner Narbe als „*imprevisible argumento*“ [„überraschende[s] Argument“]⁶³ genutzt.

Die ersten Zeilen situieren die Narbe im Feld von Rhetorik, Narration und Schriftlichkeit, Diskurse, die im Verlauf der Erzählung erneut eine Rolle spielen werden. Mit der Narbe sind demnach schon in der erzählerischen Exposition bestimmte Aspekte verbunden. Das eröffnende Bild führt einen gezeichneten Körper ein, die Markierung durch die Narbe hebt den Mann, der sie trägt unmittelbar ins Zentrum des Textes, es wird hier also um einen Mann mit einer Narbe gehen, dessen Lebensumstände im Anschluss schlaglichtartig berichtet werden. Besonders interessant ist die nur aus Gerüchten sich speisende Geschichte, der Mann sei zu seinen Ländereien gekommen, indem er dem Vorbesitzer die „*historia secreta*“ anvertraut und seine Narbe als „*imprevisible argumento*“ eingesetzt habe, wobei vollkommen im Dunkeln bleibt, was die Geschichte (die ich vermeintlich gleich zu lesen bekomme) überhaupt argumentativ hergeben könnte. In der Relektüre erst wird die Erwähnung dieses rhetorischen Manövers korrumpiert, denn ob der Mann von *La Colorada* dem Vorbesitzer die selbe Geschichte erzählte oder eine ganz andere, sagt der Text nämlich nicht (und kann das auch gar nicht). Es wird dann deutlich, dass die Narbe offenbar einer Geschichte bedarf, einer geheimen zudem. Das Geheimnis legt die Spur zur von Borges zu lesen gegebenen Geschichte, die nun einen anderen Status erhält: Denn kann eine zweimal berichtete „*historia secreta*“ noch ein Geheimnis bergen, zumal wenn sie als Text vorliegt? Sie kann das natürlich nicht. Doch vielmehr, so möchte ich argumentieren, wirft diese Entbergung eines vermeintlichen Geheimnisses ihr Licht auf einen anderen Aspekt, der mit der Narbe in Verbindung steht: das Zeugnis.

Für Derrida ist das Zeugnis eine komplexe und aporetische Denkfigur, die sich auf Konzepte gründet, die aus anderen (juridischen, religiösen) Diskursen stammen, wie den Eid, den Glauben, den Schwur und eben das Geheimnis. Das Zeugnis situiert sich in dieser ihm konstitutiv (und oft nur implizit) eingeschriebenen Bezüglichkeit, indem es sich als immer

bedeutet, der Name somit als der „Siegreiche“ zu lesen ist, was im Licht der berichteten Geschichte vom schändlichen Sieg Moons über den namenlos bleibenden irischen Offizier als mindestens ironischer Kommentar zu sehen ist.

62 Borges: „*La forma de la espada*“, S. 491. [Borges: „Die Narbe“, S. 105.]

63 Ebd. [Borges: „Die Narbe“, S. 105.] – Hier tut sich meines Erachtens eine der großen irritierenden Leerstellen des Textes auf, denn worin die besondere argumentative Überzeugungskraft der Geschichte bestehen soll, ist nicht ersichtlich.

schon „paradox und aporetisch zugleich“⁶⁴ strukturiert zeigt, ohne je in einer Eindeutigkeit sich festhalten zu lassen. Es ist dann auch die durch das Zeugnis hervorgerufene Situation, die für Derrida eher einem juristischen Prozess (im weitesten Sinne) gleicht, in dem es zwar nicht um Beweise und Verurteilungen gehen kann, aber doch um den Schwur, den Eid und darum, „dass das Zeugnis, wenn es stattfindet, für uns nur auf der Folie eines Gesetzes, eines Versprechens, einer Verbürgung seinen Sinn erhält.“⁶⁵ Gerade weil der Text den Mann von *La Colorada* von seiner „confesión“, seiner „Beichte“ sprechen lässt, scheint es mir wichtig, die Rolle der Narbe innerhalb aber auch unabhängig von dieser Sprechsituation zu befragen. Denn auch wenn der Text nie von einem Zeugnis spricht, und Moon auch nie als ein vollgültiger Zeuge seiner eigenen Geschichte gelten kann, so wird er dennoch „sich bezeugen, von sich zeugen“.⁶⁶ In „La forma de la espada“ passiert dieses ‚von sich zeugen‘ mittels eines narrativen Verfahrens, dem Stimme geben. Der metadiegetische Erzähler Moon gibt seinem Opfer eine Stimme und kann auf diesem Wege ‚von sich zeugen‘. Moon beichtet seinen Verrat und zeugt in der fiktiven Rede von sich selbst als Täter. In dieser Hinsicht ist die im Text beschriebene Situation der eines Prozesses durchaus ähnlich. Aber eben nur ähnlich. Es gibt keinen Ankläger, keine Zeugen, keinen Verteidiger und keinen Richter. Oder, wenn man so will, bündelt der Mann von *La Colorada* all diese Instanzen in seiner Rede. Die Analogie zu dem von Derrida beschriebenen Verfahren besteht darin, eine Zeugnissituation zu etablieren, eine Art Befragung. Die Rolle des Erzählers Borges ist dabei jene des Fragenden. Die Situation lässt sich so zusammenfassen: Innerhalb des narrativen Rahmens der Intradiegeese, den die Erzählerfigur Borges setzt, erfahre ich bereits, dass es eine „historia secreta“ der Narbe gibt und Gerüchte rund um den Mann von *La Colorada* kursieren. Borges’ Aufenthalt auf dem Landgut ist kontingent in der Weise, als er zufällig in der Nähe ist und ein Unwetter ihn zwingt, dort Zuflucht zu suchen. Aus einer ebenso kontingenten wie aus Leichtsinn gestellten Frage nach der Narbe, gibt der Mann von *La Colorada* schließlich deren Geschichte preis, allerdings nur unter der Bedingung (dem Versprechen, mit Derrida gesprochen) keine „circunstancia de infamia“ [„schändlichen Umstand“] auszulassen. Den Abschluss der Zeugnissituation bilden Borges’ Nachfragen und das letztlich (Ein)geständnis des Mannes, er selbst sei der Verräter John Vincent Moon.

Die eben beschriebene narrative Anlage ist mehrfach intrikat, denn was ich hier als Befragung bezeichne, zeigt sich als eine von konkurrierenden Sprechakten strukturierte Rede.

64 Derrida: „Poetik und Politik des Zeugnisses“, S. 150.

65 Ebd. S. 161.

66 „BEZEUGEN“, <<https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=B06623>>, abgerufen am 28.02.2021.

Der Erzähler Borges nimmt die Äußerungen des Mannes von *La Colorada* als konstatierenden Sprechakt, weshalb er nach der Metadiegeese auch nachfragen muss: „—¿Y Moon? —le interrogué“ [„Und Moon?“ fragte ich ihn.“]⁶⁷ Die Antwort des Mannes, „yo soy Vincent Moon“, transformiert den von Borges als konstatierend verstandenen Sprechakt in einen performativen. Das heißt aber auch, dass die gesamte Metadiegeese vom Ende her gelesen, immer schon ein performativer Sprechakt gewesen war, nur nicht für die vom Erzähler Borges installierte Figur ‚Borges‘ und mich als Leser. In dieser Hinsicht ist die Auflösung des konstatierenden Sprechakts in der expliziten Aufdeckung der Identität auch kein Makel der Erzählung bzw. der Konstruktion, in dem Sinne, dass ein aufmerksamer Leser das Identitätsspiel noch vor der Auflösung durchschauen würde. Dem Text ist ein:e aufmerksame:r Leser:in aber scheinbar egal, denn aus der narrativen Logik heraus muss Borges nachfragen, weil die vermeintliche konstatierende Äußerung des Mannes für ihn irritierend und keineswegs klar ist. Außerdem schließt erst die Auflösung der konstatierenden Äußerung in einen performativen Sprechakt das Stimmegeben als Rahmung der „historia secreta“ ab.

Wie das Zeugnis gemacht wird

Die „historia secreta“ ist das Zentrum der Erzählung und nimmt den meisten Raum ein. Dabei bezieht sie sich intertextuell stark auf die bekannte Narben-Szene in der *Odyssee*, besonders auf die Verknüpfung von Narbe und der von ihr induzierten Narration.⁶⁸ Ist die Narbe im Homer’schen Epos wichtiges Element zur Wiedereinsetzung Odysseus’ als König und damit eine positive Figurenmarkierung, weil sie einerseits als Identitätsbeweis fungiert und andererseits im Paradigma der Erinnerungsfunktion steht, so ist die Narbe in „La forma de la espada“ eine negative Markierung der Figur des Mannes von *La Colorada*, die nicht zu dessen Aufwertung führt, sondern ihn vielmehr, wenn auch in dessen eigener Perspektive, abwertet. Zwar steht die Narbe auch in diesem Fall mit dem Paradigma der Erinnerungsfunktion in enger Verbindung, verunsichert aber die spezifische Eigenschaft der Narbe als Identitätsbeweis. „La forma de la espada“ kann in dieser Hinsicht als Modifikation der Homer’schen Narbenerzählung gelten.

Die von der *Odyssee* abweichende Erzählweise des Borges-Textes findet andere Wege, von der Entstehung der Narbe zu berichten; sie tut dies eben nicht mittels einer externen, null-fokalisierten, heterodiegetischen Erzählinstanz, sondern über eine Erzählerfigur, die

67 Borges: „La forma de la espada“, S. 494. [Borges: „Die Narbe“, S. 110.]

68 Vgl. Kapitel 1.

Anteil an der erzählten Geschichte hat. Die Instanz, durch die der Text die Geschichte der Narbe präsentiert ist jener „Borges“, der mich direkt anzusprechen scheint, wenn er seine Erzählung *in medias res* beginnt und ohne Umschweife die Narbe als Erzählanlass einführt. Die Narbe ist doppelter Anlass zu erzählen: erstens, um überhaupt die zu lesende Erzählung namens „La forma de la espada“ zu ermöglichen, und zweitens ist die Narbe innerhalb der Intradiegese der Erzählanlass für jene „historia secreta“. Und natürlich stehen beide Anlässe in engster Verbindung, denn ohne die Erzählung, besser das Ereignis der „historia secreta“ gäbe es die ganze Erzählung „La forma de la espada“ nicht.

Dass von der Narbe überhaupt als Zeugnis gesprochen werden kann, hat mit mehreren Konstruktionselementen des Textes zu tun, die zusammenhängen und in ihrer Bezogenheit eine Konstellation schaffen, die das Zeugnis der Narbe herzustellen helfen. Im Zentrum dieser Konstellation steht die spezifische Sprech- bzw. Gesprächssituation zwischen dem Erzähler Borges und dem Mann von *La Colorada*. Beide schließen einen Erzählvertrag, dessen einziger Paragraph darin besteht, dass Borges die Geschichte der Narbe unter der Bedingung erfährt, dass der Mann von *La Colorada* „keine Gemeinheit, keinen schändlichen Umstand beschönig[t]“. ⁶⁹ Borges muss lediglich zuhören und seinen Gastgeber ausreden lassen. Man könnte sagen, der Erzählvertrag besiegele erst jene schon beschriebenen Zuordnungen von Zeuge und Zeugnis, indem die metadiegetische Erzählung all jene Elemente vorstellt bzw. ausführt, die im intradiegetischen Setting schon benannt wurden: die Narbe und die Problematik der Identität (was mit dem „nombre verdadero“ adressiert wird). Der Vertrag fällt, so könnte man sagen, mit seiner Ausführung als narrative Entfaltung der Narbe zusammen.

Um den Vertrag selbst soll es an dieser Stelle aber nicht gehen, sondern um das Gespräch zwischen Borges und dem Mann von *La Colorada* sowie um die Einbettung des Gesprächs in die Erzählung. Diese lässt sich formal beschreiben als eine Verschachtelung von Sprecherpositionen, d.h. der Erzähler Borges lässt den Mann von *La Colorada* sprechen, der wiederum als Erzähler seiner eigenen Geschichte, die Position eines Anderen einnimmt, um *von* sich selbst zu sprechen, und diese Position schließlich verlässt, um *als* er selbst zu sprechen. Schon diese spezifische Konstruktion wirft Probleme der Glaubwürdigkeit auf, Fragen nach der Verlässlichkeit des Erzählten, was letztlich nur auf einen Sprecher, den Erzähler Borges zurückzuführen ist, dessen eigene Erzählung ich zunächst glauben muss, um überhaupt dem, was der Mann von *La Colorada* erzählt, glauben zu können. Das Sprechen aus der anderen

69 Borges: „Die Narbe“, S. 106.

Position hat die Funktion, die Rede des Mannes von *La Colorada* direkter, eindringlicher und damit auch glaubwürdiger zu machen. Indem die Figur des Mannes die Umstände der Narbenentstehung scheinbar unmittelbar erzählt, baut der Text eine sehr viel engere Verbindung von Narbe und Erzählung auf. In dieser erzählerischen Konstellation zeugt der Zeuge für das Zeugnis und umgekehrt. Ist aber am Ende der Erzählung die „*historia secreta*“ nurmehr eine bloße „*historia*“, das Geheimnis gelüftet und die wahre Identität des Mannes von *La Colorada* bekannt, ist der Kreislauf des (Be)zeugens aufgebrochen. Die Rolle des Zeugen ist eine andere geworden, denn nun fallen die Rollen des Täters und des Zeugen zusammen. Dieser Zusammenfall hebt die narrative Distanz, die der Mann im Stimmegeben selbst eingenommen hatte, auf; doch im Zusammenfall gerät die Identität von Täter und Zeuge zu einer problematischen Größe. Präziser formuliert, ist der Mann von *La Colorada* nun kein Zeuge mehr, sondern geständiger Täter, dessen „*confesión*“⁷⁰ nun wiederum eines Zeugen bzw. eines Zeugnisses bedarf. Und als dieses Zeugnis soll die Narbe fungieren.

Wie schon in der Erzählung „*El incivil maestro*“, muss auch in „*La forma de la espada*“ zwischen dem Zeugen und dem Zeugnis unterschieden werden. Der Mann von *La Colorada* ist der Zeuge seiner selbst im Modus des Stimmegebens an jene andere Figur als die er spricht. In diesem, und nur in diesem Sinne ist er (s)ein Zeuge. Die Narbe wird erst in der spezifischen Sprechsituation, der Befragung durch Borges, zum Zeugnis (gemacht). Sie ist dann die zeugnishaft Beglaubigung der metadiegetischen Erzählung und eng mit dem Zeugen verbunden. Aber in dieser Funktion geht die Narbe nicht auf, sondern noch darüber hinaus, weil an sie zudem der Identitätsdiskurs und das Paradigma der Erinnerungsfunktion gekoppelt sind, die beide über die Metadiegeese hinaus wirken und die Narbe deshalb zu einem Dreh- und Angelpunkt der Erzählung werden lassen. Die Narbe als Zeugnis zeugt also von etwas anderem als dem, was der Mann von *La Colorada* bezeugt. Wie wird die Narbe innerhalb der Metadiegeese aber nun zum Zeugnis und wovon vermag sie überhaupt zu zeugen?

Lese ich das metadiegetisch Erzählte als die wahre Geschichte der Narbenentstehung, und es spricht nichts dagegen dies zu tun, dann gilt die Narbe offensichtlich als Identitätsbeweis. In diesem Fall ist es unerheblich, ob der metadiegetische Erzähler eine andere Rolle einnimmt, indem er seine Stimme einem toten irischen Soldaten gibt und in dessen Namen spricht. Der narrative Kunstgriff des Stimmegebens wird ja gerade eingesetzt, damit der Erzähler von sich selbst zeugen kann. Dadurch befindet sich die Identität des metadiegetischen Erzählers zunächst im Aufschub.⁷¹ Am Ende seiner Erzählung, wenn die

70 Borges: „*La forma de la espada*“, S. 494.

71 Und sie wird sich beständig in Aufschub befinden, wie noch zu zeigen ist.

Metadiegeese abgeschlossen ist und der Text die Ebene der Intradiegeese wieder erreicht hat, enthüllt der Mann von *La Colorada* seine wahre Identität: „yo soy Vincent Moon.“ [„Ich bin Vincent Moon.“]⁷² Im insistierenden sich-selbst-Benennen, im sich den eigenen Namen geben bzw. sich beim eigenen Namen nennen, steckt die eigentliche Beglaubigung der Narbe als Identifikationsbeweis, denn sie allein kann dafür nicht geltend gemacht werden, nur im Zusammenspiel mit dem Namensträger wird dieser auch zum Narbenträger. Eine zusätzliche Verstärkung erfährt diese Verbindung dadurch, dass die Form der Narbe der eines Halbmondes gleicht: „De una de las panoplias del general arranqué un alfanje; con esa media luna de acero le rubriqué en la cara, para siempre, una media luna de sangre.“ [„Von einem der Waffenarrangements des Generals habe ich einen Pallasch heruntergerissen; mit diesem stählernen Halbmond habe ich ihm für immer einen blutigen Halbmond ins Gesicht gezeichnet.“]⁷³ Der Titel der Erzählung holt sich an dieser Stelle seine zweite Bedeutung, denn nun ist er als Metonymie lesbar und mehrdeutig geworden. „La forma de la espada“ ist nun nicht mehr nur wörtlich als „die Form des Säbels“ zu lesen, sondern auch und v.a. als „die Narbe, die der Form eines Säbels ähnelt“ bzw. die „Narbe, die ihre Form von der Form des sie verursachenden Säbels hat“. Die kontingente Ähnlichkeit in der Form stiftet eine Teilidentität von Narbe und Säbel, die die Zeugnishaftigkeit der Narbe unterstreicht und stützt, steht sie doch über den semiotischen Modus der Indexikalität in existenzieller Beziehung zum Säbel und über diesen qua Metonymie mit dem namenlosen Soldaten. Die Narbe zeugt unter diesen Voraussetzungen für die Identität Moons, sie markiert ihn als jenen, der einen Verrat begangen hat. Das Zeugnis bildet sich indexikalisch und zwar auf doppelte Weise: aktiv-indexikalisch durch den namenlosen Soldaten (gebend), passiv-indexikalisch durch Moon (erhaltend). Die Narbe verbindet beide Modi über die von der Formähnlichkeit gestiftete Teilidentität zwischen Säbel und Narbe.

Der Titel „La forma de la espada“ erhält noch eine dritte Bedeutung, die ihm allerdings erst am Schluß und durch eine Relektüre des Textes zukommt. Der Erzählvertrag, den der Mann von *La Colorada* und Borges schließen, vollzieht sich, wie schon erwähnt, als jene Metadiegeese von der Entstehung der Narbe und reicht in die Intradiegeese hinein, deren Anlage als Befragung den quasi-juristischen Rahmen stellt, innerhalb dessen der Vertrag seine Gültigkeit erhalten müsste. *Müsste* deshalb, weil dem Vertrag auf der Textebene ein wesentliches Merkmal fehlt, nämlich die Unterschrift. Nun, der Erzählvertrag zwischen den beiden Männern ist als ein mündlicher zu verstehen, und in dieser Form auch ohne

72 Borges: „La forma de la espada“, S. 495. [Borges: „Die Narbe“, S. 111].

73 Ebd. S. 494. [Borges: „Die Narbe“, S. 110.]

Unterschrift durchaus juristisch verbindlich. Auf der Textebene ist es zwar die Selbstbenennung des Mannes von *La Colorada* als John Vincent Moon, die sozusagen den Vertragsgegenstand, die Erzählung von der Narbe, besiegelt. Liest man nun den Text mit dem Wissen um diese Enthüllung erneut, fallen die zahlreichen Anschlussstellen der Narbe innerhalb des Textes besonders auf. Sie steht mit dem namenlosen Soldaten und dem Säbel nicht nur indexikalisch in Verbindung; mit dem Säbel ist sie auch ikonisch, also der Form nach verbunden. Zudem steht sie als Identitätsmerkmal mit dem Mann von *La Colorada* in Beziehung, der sich als John Vincent Moon zu erkennen gibt und somit der Narbe eine weitere, nun metaphorische Dimension gibt, denn die Narbenform und der Name treten in ein Ähnlichkeitsverhältnis. Es ist diese Verbindung, die dem Erzählvertrag eine neue Begründung, bzw. Beglaubigung gibt, denn die Narbe wird nun als sichtbares, auf den Körper geschriebenes Signum der Identität des Mannes lesbar, der sich als John Vincent Moon zu erkennen gibt. Die Vollendung des Erzählvertrags fällt zusammen mit den zwei gerade beschriebenen Formidentitäten: der von Narbe und Säbel, und der von Narbe und Name. Nun enthüllt sich auch der eigentliche Vertragsgegenstand. Zunächst sah es so aus, als ginge es um die bloße Erzählung von der Entstehung der Narbe, die den Erzähler Borges interessierte, doch der Mann von *La Colorada* ist derjenige, der die Vertragsbedingung diktiert: „la de no mitigar ningún oprobio, ninguna circunstancia de infamia“ [daß ich keine Gemeinheit, keinen schändlichen Umstand beschönige“].⁷⁴ Das Erzählinteresse des Mannes von *La Colorada* ist demnach ein anderes als das von Borges. Will dieser die Entstehung der Narbe erfahren und davon erzählen, geht es jenem um die Bezeugung seiner Identität. Indem er, bzw. der Text dazu mehrere Verfahren einsetzt, zeigt sich vor allem, dass die Narbe für sich allein nicht ausreichend ist, eine Identität zu bezeugen. Für sich genommen ist sie zwar kein falsches, aber ein sehr trügerisches Identitätsmerkmal.

Bruchstellen im Zeugnis der Identität

Das Trügerische der Narbe steckt schon in ihrer Ikonizität, der Formähnlichkeit mit dem Säbel. Diese ist kontingent und damit ist auch die Zeugnishaftigkeit der Narbe verunsichert, die nur im Rahmen der Metadiegeese gilt, in einer mir von einem den Text organisierenden Erzähler namens Borges präsentierten Variante der Erzählung des Mannes von *La Colorada*. Das Trügerische speist sich aber noch aus anderen Signalen des Textes. Schon zu Beginn ist „[s]u nombre verdadero no importa“.⁷⁵ Diese anfängliche Setzung verhält sich zur

⁷⁴ Ebd. S. 491. [Borges: „Die Narbe“, S. 106.]

⁷⁵ Ebd.

Selbstbenennung des Mannes von *La Colorada* als John Vincent Moon so, dass die vermeintlich wahre Benennung fraglich wird, wenn doch der „nombre verdadero“ nicht wichtig sei. Moon, so muss an dieser Stelle vermutet werden, heißt eigentlich anders. So schön die Parallele zwischen dem „nombre“ und der „forma de la espada“ auch ist, kann ich nicht anders, als sie vom Erzähler Borges eingesetzt zu lesen, um den Beglaubigungszusammenhang von Identität und Narbe zu stützen. Indem ich das erkenne, zeigt sich der Name Moon nachträglich motiviert, d.h. er wurde vom Erzähler Borges für diesen Zweck der Parallelisierung von Name, Säbel- und Narbenform gewählt. Dadurch wird die Narbe zwar zum Ausweis der namentlichen Identität; aber nur, weil sie vom Text mit Hilfe dreier ihr beigegebener Eigenschaften als solcher gestützt wird: da wäre zunächst ihre Ikonizität, dann ihre Indexikalität und zudem ihre symbolische Ähnlichkeit mit dem Namen Moon. Alleine könnte die Narbe die Identität des Mannes von *La Colorada* nicht legitimieren; und ob sie das selbst in der spezifischen Konstellation des Textes kann, stellt die lapidare wie folgeschwere Formulierung „[s]u nombre verdadero no importa“ von Anfang an in Frage. Und zwar dermaßen, dass sich die Funktion des Namens Moon darauf reduzieren lässt, den „nombre verdadero“ nur mehr als unerreichbar und unwiderruflich vergangen zu indizieren,⁷⁶ wie auch die Narbe eine vergangene Verletzung indiziert. Der Name Moon und die ihm ähnliche Narbe nehmen beide eine indexikalische Funktion wahr.

Dass der Name Moon (aus)gesucht ist, verdeutlicht ein Blick auf die Etymologie des Wortes ‚moon‘. Genau wie seine Entsprechungen im Deutschen (Mond), Niederländischen (maan), den skandinavischen (månen) aber auch den meisten slawischen Sprachen (месяц, měsíc, mesiac)⁷⁷ geht ‚moon‘ auf die indoeuropäische Wurzel *mē- zurück, die ‚messen‘ bedeutet.⁷⁸ Interessant ist hier weniger der Aspekt des Messens, v.a. von Zeit, sondern dass moon/Mond in den ältesten Schichten der indoeuropäischen Sprachfamilie verwurzelt ist und aufgrund der gezeigten Wortstammähnlichkeit der verschiedenen Sprachen als ein, zumindest für Sprachen indoeuropäischen Ursprungs, universalistisch zu verstehendes Wort gelten kann.

76 David Laraway liest ‚Moon‘ als den „nombre verdadero“, denn Moon „finally names himself“. Was nicht haltbar ist, ruft man sich die narratologischen Verhältnisse in Erinnerung, nach denen es ja der Erzähler Borges ist, der als Regulativ agiert. Moon hat keine souveräne Erzählerposition inne, seine Erzählung wird mir von Borges übersetzt, mit allen Unsicherheiten, die eine Übersetzung mit sich bringt. Vgl. David Laraway: „*Ficciones: Fictional Identity and the Face in Borges's ‚La forma de la espada‘*“, in: *Symposium*. Vol. 53, No. 3 (1999). S. 151–163, hier S. 162, Fußnote 4.

77 Russisch, Tschechisch, Slowakisch, gleiches gilt auch für Bosnisch, Serbisch, Kroatisch, Lettisch und Litauisch.

78 Vgl. „Mond“, <<https://www.dwds.de/wb/etymwb/Mond>>, abgerufen am 26.02.2021. – Vgl. außerdem „MOND, m.“, <<https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=M06838>>, abgerufen am 26.02.2021: „*dasz das uralte gemeingermanische wort für den mond [...] und monat urverwandt sei, und auf der wurzel mâ messen berube, sein begriff also der des zeitmessers sei [...], ist zjemlich allgemein anerkannt.*“

Bezogen auf die Erzählung „La forma de la espada“ lässt sich das gut verdeutlichen. An einer Stelle heißt es über Moon:

Me abochornaba ese hombre con miedo, como si yo fuera el cobarde, no Vincent Moon. Lo que hace un hombre es como si lo hicieran todos los hombres. Por eso no es injusto que una desobediencia en un jardín contamine al género humano; por eso no es injusto que la crucifixión de un solo judío baste para salvarlo. Acaso Schopenhauer tiene razón: yo soy los otros, cualquier hombre es todos los hombres, Shakespeare es de algún modo el miserable John Vincent Moon.⁷⁹

[Dieser Mann hat mich mit seiner Angst beschämt, als ob ich der Feigling wäre, nicht Vincent Moon. Was ein Mensch tut, ist so, als ob es alle Menschen täten. Deswegen ist es nicht ungerecht, daß der Ungehorsam in einem Garten das ganze Menschengeschlecht befleckt; deswegen ist es nicht ungerecht, daß die Kreuzigung eines einzigen Juden genügt, es zu erlösen. Vielleicht hat Schopenhauer recht: Ich bin die anderen, jeder Mensch ist alle Menschen. Shakespeare ist irgendwie der jämmerliche John Vincent Moon.]⁸⁰

John Vincent Moon wird hier nicht als Individuum angesprochen, sondern als Typus, als Stellvertreter für das gesamte Menschengeschlecht; hier ist eine Motivation⁸¹ für die Wahl des Namens Moon zu suchen, zur Stützung des im Zitat als universal-menschliche Eigenschaft beschriebenen Verrats, der Hinterhältigkeit und auch der Niedertracht. Deshalb die Vergleiche mit der Vertreibung aus dem Paradies und der Kreuzigung Jesu. Was man tut, tut man nie nur (für sich) allein, sondern immer auch mit, für oder gegen andere, jedes menschliche Handeln wirkt sich grundsätzlich auf andere Menschen aus. Indem Moon als Einzelner handelt, handelt er trotzdem im Namen der Menschheit. Die ewige Wiederkehr des gleichen (Mondes, dessen Rückseite der Erde ja immer abgewandt ist) wird getragen von drei Momenten: die Etymologie des Wortes ‚moon‘ transportiert die Idee eines Sprach- bzw. Kulturuniversalismus, die Mondphasen sind die sichtbare Wiederkehr und die Kreisform des Vollmondes (symbolisch im Namen Moon impliziert) referiert ikonisch auf das Thema der Zirkularität.

Nun taucht der Mond in Borges' Erzählung aber zweimal auf, als ‚moon‘ und als

79 Borges: „La forma de la espada“, S. 493. – An dieser Stelle kondensiere sich, „[t]he story's theme“, das „according to most critics, is perfectly congruent with the traditional list of Borgesian themes established by scholars over the past thirty years: obsession with circularity, pantheism and the double.“ Herbert J. Brant: „The Mark of the Phallus: Homoerotic Desire in Borges' ‚La forma de la espada‘, in: *Chasqui. Revista de Literatura Latinoamericana*. Vol. 25, No. 1 (1996). S. 25–38, alle Zitate S. 31.

80 Borges: „Die Narbe“, S. 109.

81 Herbert J. Brant leitet Wahl und Bedeutung des „curiously symbolic surname“ für den Text kultur- bzw. mentalitätsgeschichtlich her, indem er bspw. „the relation between the moon, feminine sexuality and changeability“ als „ancient“ bezeichnet, was stimmt, und auch für seine Lesart der Erzählung als Verhandlungsort eines von der Figur Moon unterdrückten homosexuellen Begehrens durchaus einleuchtet. Allerdings überzeugt die Argumentation nicht durchgängig. Brant projiziert zudem die „changeability“ des Mondes auf die Identitätslosigkeit Moons: „The phases of the moon from new to crescent to full, all characterize the ever changing identity of John Vincent Moon. The fact that Moon appears to embody a multiplicity of seemingly opposing attributes is underscored [...] by his name. He may appear to be many different things, but he is, despite all the disguises, one person“. Herbert J. Brant: „The Mark of the Phallus“, S. 28.

‚luna‘. Das ist nicht unwichtig, denn jedes dieser Worte trägt in den Text einen je eigenen Bedeutungsumfang hinein. ‚moon‘, das zeigte der kurze etymologische Exkurs, aktiviert in erster Linie die Bedeutungsfelder des Messens (von Zeit v.a.), der Zirkularität bzw. Wiederkehr und in gewissem Maße auch von Universalität. ‚luna‘ hingegen entstammt der italischen Linie der indoeuropäischen Sprachfamilie und bezieht sich auf die proto-indoeuropäische Wurzel *leuk- mit der Bedeutung ‚leuchten, licht‘.⁸² Wenn also der Erzähler ‚Borges‘ der Figur des Mannes von *La Colorada* den Namen Moon gibt, ordnet er ihn dem Bereich der Universalität zu, die Figur erscheint als Typus, als vom Namen her unmarkiert und damit stellvertretend für die Menschheit: „Lo que hace un hombre es como si lo hicieran todos los hombres.“ [‚Was ein Mensch tut, ist so, als ob es alle Menschen täten.‘]⁸³ Die Narbe des Mannes von *La Colorada* aber wird beschrieben als „media luna“ [‚Halbmond‘]⁸⁴. Die semantische Parallele beider Worte soll, das hatte ich bereits ausgeführt, die Identität des Mannes von *La Colorada* als John Vincent Moon beglaubigen und damit auch die Metadiegeese glaubwürdig erscheinen lassen. Und doch passt da etwas nicht zusammen. Denn wenn der Name Moon gerade nicht der „nombre verdadero“ ist, kann für den im Text etablierten Beglaubigungszusammenhang eine Identität aufgrund dieser semantischen Parallelität nicht hergestellt werden. Nehme ich nun die etymologische Wurzel des Wortes ‚luna‘ ernst, entfernen sich die beiden vom Text so eng gekoppelten Worte, der Narbe wird das ‚Lichte und Helle‘ zugeordnet, was auf den ersten Blick durchaus mit dem Universalismus des ‚moon‘ zusammenpassen will, soll sich doch wegen der Narbe die Identität des Mannes von *La Colorada* erhellen bzw. ans Licht gebracht werden. Doch auch hier interveniert erneut die so tiefgreifende Formulierung „[s]u nombre verdadero no importa“.

Der Bruch zwischen der Formulierung „[s]u nombre verdadero no importa“ und den Implikationen des Namens Moon verunsichert den scheinbar so klaren Beglaubigungszusammenhang, in den die Narbe des Mannes von *La Colorada* als dessen Identifikationsmerkmal eingebunden ist. Dieser so wichtige Halbsatz markiert den Namen Moon als ebenso ‚unwichtig‘ und macht ihn für die Beglaubigung obsolet. Die Falschheit des Namens Moon überträgt sich auf die Narbe, die nun als Zeugnis nicht mehr bezeugen kann, zwar nicht falsch wird, aber doch in ihrer Zeugniskraft für den Beglaubigungszusammenhang eingeschränkt ist.

82 Vgl. „Licht“, <<https://www.dwds.de/wb/etymwb/Licht>>, abgerufen am 26.02.2021. – Vgl. außerdem „LICHT, adj.“, <<https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=L05147>>, abgerufen am 26.02.2021: „licht gehört einer weitverbreiteten wortfamilie an, der eine wurzel sanskr. ruć, griech. lat. slav. luk, deutsch luh zu grunde liegt: sanskr. rôcatè er leuchtet, strahlt, rući licht, glanz, blitz; griech. λύχνος leuchte, λεινός licht, weisz; lat. lucere leuchten, lumen, luna für luc-men, luc-na [...]“

83 Borges: „La forma de la espada“, S. 493. [Borges: „Die Narbe“, S. 109.]

84 Ebd. S. 494. [Borges: „Die Narbe“, S. 110.]

Eine zweite Bruchstelle im Zeugnisdiskurs ist die metadiegetische „*historia secreta*“, die Erzählung von der Entstehung der Narbe, die der Mann von *La Colorada* seinem Gast präsentiert. Oben war schon davon die Rede, dass unklar ist, worin genau der Argumentationsgehalt der „geheimen Geschichte“ besteht, wenn ich annehme, dass „[e] dueño de esos campos, Cardoso“ [„[d]er Besitzer dieser Ländereien, Cardoso“]⁸⁵ genau jene Erzählung zu hören bekommen hatte, wie der Erzähler Borges. Wenn dem so ist, dann wurde die „geheime Geschichte“ mindestens zweimal erzählt, was zu der Frage führt, inwieweit die Geschichte noch geheim genannt werden kann. Ich lese die Bezeichnung der Metadiegesen als „geheime Geschichte“ innerhalb der Verortung der Narbe in jenem Beglaubigungsnetz, das der Narbe hilft, Identitätsbeweis zu sein. Es wertet die Narbe auf, indem ihr die Kraft zugeschrieben wird, Menschen zu überzeugen; wovon, sei dahingestellt. Der rhetorische Kniff, der Narbe einen geheimnisumwitterten Ursprung zu geben, korrespondiert mit dem clandestinen Setting der Metadiegesen im Irischen Bürgerkrieg, das begründen hilft, den Mann von *La Colorada* als letzten Beteiligten des Ereignisses zu installieren und der das Geheimnis aus seiner Abgeschlossenheit löst, indem er es einem weiteren Menschen erzählt, der es mir weitererzählt und die „*historia secreta*“ somit in eine bloße „*historia*“ transformiert.

Die dritte Bruchstelle ist in der Präsentationsweise der Metadiegesen durch die beiden Borges zu sehen, die sie mir nämlich keineswegs in der Form präsentieren, wie sie von Moon erzählt wurde, und das hat mindestens zwei Gründe. Zum einen lese ich die schriftliche Version einer mündlich vorgetragenen Erzählung, was schon Verluste impliziert, die bspw. auf Vergessen oder Unaufmerksamkeiten beruhen können. Zum anderen ist die Präsentationsform der mündlichen Erzählung besonders, denn die Geschichte des Mannes von *La Colorada* „alternando el inglés con el español, y aun con el portugués.“⁸⁶ Zu all den Unsicherheiten bezüglich der Narbe, die sie zu einem trügerischen Zeichen machen, tritt nun noch eine Übersetzungsproblematik der gesamten Erzählung „*La forma de la espada*“ hinzu, indem der Erzähler Borges eine spanische Übertragung des Geschehens präsentiert, das ich als die Metadiegesen zu lesen bekomme, mit all den Unsicherheiten, Unzulänglichkeiten und Zutaten, die Übersetzungen mit sich bringen können.

All das führt mich dazu, die Narbe gerade in ihrer Funktion als Zeugnis und Identitätsbeweis kritisch zu betrachten. Es scheint, als habe der Erzähler Borges Form und Struktur der Ursprungserzählung derart abgewandelt und stimmig zu komponieren versucht,

85 Ebd. S. 491. [Borges: „Die Narbe“, S. 105.]

86 Ebd. S. 492. [„Dies ist die Geschichte, die er erzählte, wobei er zwischen Englisch und Spanisch und auch Portugiesisch hin und her wechselte.“ Borges: „Die Narbe“, S. 106.]

dass die Identität des Mannes von *La Colorada* als John Vincent Moon als evident erscheint, indem die Narbe in ein engmaschiges Netz aus Bestimmungen, Relationen und Abhängigkeiten integriert ist. Als Zeugnis kann die Narbe demnach nur gelten, wenn ich die Vernetzung der Narbe mit ihren mir vorgeschriebenen Lesarten⁸⁷ hin auf eine evidente Identität akzeptiere und die Bruchstellen nicht erkenne oder nicht erkennen will. Der Erzähler Borges will die Narbe zum Zeugnis der Identität Moons machen und spannt sie in ein enges Netz aus Verweisen, die den Eindruck der Identität hervorrufen (können). Dieses Netz aus Ähnlichkeiten, Analogien und Gleichsetzungen provoziert mich geradezu, die Identität Moons anhand der Narbe anzuerkennen. Nur überstrapaziert der Erzähler Borges dieses Netz und streut zudem Unbestimmtheiten in den Text, die aufmerksame Leser:innen als Bruchstellen wahrnehmen, die den Zeugnisdiskurs prekär werden lassen. Das Zeugnis gewinnt trügerische Züge, die nicht einfach nur vom Text erzeugt werden, sondern die in der Lektüre erst erkannt und benannt werden müssen. Und dennoch kann nach genauer Lektüre diese so kunstvoll-künstlich sich zeigende Konstellation aus Name und Narbe (mit all den beschriebenen damit zusammenhängenden Implikationen) gerade doch oder zumindest Beweiskraft entfalten. Wenn auch auf ganz andere Weise: denn die von dieser Konstellation „freigesetzte Energie schafft eine durch nichts als die Wortbild-Gewalt begründete Evidenz.“⁸⁸ Eine Evidenz jedoch, die mit den Konzepten von Zeugenschaft (als dabei-gewesen-sein) und Zeugnis (als zum zeugen anerkanntes Dokument) nur noch schwerlich zusammenzubringen ist. Beweiskraft allein entfaltet nun der Text gerade wegen seiner spezifischen Konstruktion.

Das spricht weder einer dekonstruktiven Lektüre ihre Gültigkeit ab, noch einer auf einen Identitätsbeweis hin fragenden Lektüre. Beide stehen nebeneinander in ihrem jeweiligen Möglichkeitsraum, in einer konjunktivischen Spannung, die gerade das Interessante an „La forma de la espada“ ausmacht. Die Erzählung behauptet im Verwirrspiel von verschleierte Identitäten und verborgenen Bruchstellen, dass die Identität eines Menschen keine gefestigte, stabile Größe ist, sondern oszilliert und sich in ständigem Aufschub befindet.

Die Narbe als Signum des Textes

Noch stärker als in der Erzählung „El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké“ ist die Narbe in „La forma de la espada“ als Signum lesbar, bündelt sich in ihr doch eine Vielzahl an Diskursen und Aspekten, die sich unmittelbar auf die Lektüre des Textes selbst auswirken und

⁸⁷ Formanalogie zum Säbel, Index des Säbels und des namenlosen Soldaten, Ähnlichkeit von Narbe (Halbmond) und Name (Moon).

⁸⁸ Renate Lachmann: „Zwischen Fakt und Artefakt“, in: Günter Butzer und Hubert Zapf (Hg.): *Theorien der Literatur. Grundlage und Perspektive. Band 5*. Tübingen 2011. S. 93–115, hier S. 102.

bestimmte Lesarten (an)steuern. Zwar ist die Narbe des Mannes von *La Colorada* ebenso wie die des Zeremonienmeisters eine Signatur, das Ergebnis einer gewaltvollen (Ein)schreibegeste, was sich erneut in der Verwendung des Wortes ‚rubricar‘ zeigt: „con esa media luna de acero le rubriqué en la cara, para siempre, una media luna de sangre.“ [„mit diesem stählernen Halbmond habe ich ihm für immer einen blutigen Halbmond ins Gesicht gezeichnet.“]⁸⁹ Der Mann selbst spricht es kurz darauf noch einmal aus: „¿No ve que llevo escrita en la cara la marca de mi infamia?“ [„Sehen Sie nicht, daß ich auf dem Gesicht das Merkmal meiner Schande eingezeichnet trage?“]⁹⁰ Im Gegensatz zur deutschen Übersetzung, verlegt der spanische Originaltext seinen Fokus vom aktivischen Zeichnen (rubricar)⁹¹ auf die passive Schriftlichkeit („llevo escrita“) der Narbe und verweist damit auf einen eminent wichtigen medialen Aspekt des Signums, das als semiotisches Bündel nämlich mehr als nur *eine* Instanz bezeichnen soll, sondern darüber hinaus auch die Insignien von Macht und damit diese selbst aus- und herstellt, was bspw. an heraldischen Wappenzeichen, Münzen oder Siegeln zu sehen ist. Das Signum verweist auf eine von ihm ausgehende und ihm beigegebene Machtposition, die der Träger des Signums entweder vertritt oder, wie der Mann von *La Colorada*, von der er betroffen ist. Das Signum figuriert die Paradoxie einer an-/abwesenden Ab-/Anwesenheit der Macht, ist in ihm doch die „einmalige[] Punktualität der Unterschriftenform [...] aufgespießt“, von der Derrida in Bezug auf die Signatur gesprochen hatte und was ich hier aufs Signum ausdehnen möchte. Die mit spitzer Feder geschriebene Signatur der Narbe des Mannes von *La Colorada* führt eindrücklich die semiotische Komplexität des Signums vor, das die Narbe vor allem ist. Die Narbe wird zum Signum des Textes, weil sie viele textuelle Elemente reguliert und steuert. So kann die Narbe die Identität des Mannes von *La Colorada* zum einen beglaubigen, sofern sie als Zeugnis der Identität anerkannt/gelesen wird, zum anderen hat sich in der Analyse der Narbe gezeigt, dass sie keineswegs Identität bezeugen kann, sondern eine stabile Identität gerade zur Disposition stellt. Die Narbe reguliert zudem die Beziehungen der vier Figuren des Textes (der zweifache Borges, John Vincent Moon und der Soldat): sie regt den Borges der diegetischen Ebene an, von ihr zu erzählen; sie provoziert den intradiegetischen Borges, den Mann von *La Colorada* nach ihrer Ursache zu fragen; und die Narbe bestimmt maßgeblich die Beziehung zwischen dem namenlosen Soldaten und dem Mann von *La Colorada*. Wie sich im Zusammenspiel von Name (Moon), Narbe und der Form

89 Borges: „La forma de la espada“, S. 494. [Borges: „Die Narbe“, S. 110.]

90 Ebd. S. 495. [Borges: „Die Narbe“, S. 110–111.]

91 Auch wenn die beschriebene wie beschreibende Geste nicht von Moon ausgeht, er selbst also gar nicht aktiv, sondern derjenige war, dem die Wunde eingeschrieben wurde. Es ist also der Mann von *La Colorada* selbst, der den Fokus vom Aktivischen hin zum Passivischen lenkt.

des Säbels zeigte, ist die Narbe maßgeblich daran beteiligt, die scheinbar festgelegte Zahl der Figuren, nämlich drei, zu erweitern, indem gerade die Identität von John Vincent Moon zur Disposition gestellt wird. Die Narbe trägt in den Text eine Differenz ein, weil nicht mehr klar zu sein scheint, ob der Mann von *La Colorada* wirklich John Vincent Moon sein kann, wenn ich in Betracht ziehe, dass die überdeterminierte Analogie von halbmondförmiger Narbe, halbmondförmigem Säbel und dem doppelten Auftauchen des Mondes als Name (Moon) und Bezeichnung (luna) das Figurenspektrum auf fünf erweitert: Die zwei Borges, den Mann von *La Colorada*, John Vincent Moon und der namenlose Soldat.

Was in der Narbe als Signum (des Textes) nun zu lesen ist, sind vor allem Machtkonstellationen. Und auch diese verlaufen nicht linear, sondern streuen in gewissem Sinne in den Text. Die Kraftlinien des Signums der Narbe verlaufen metaleptisch, wenn die Macht aus der Vergangenheit, noch aus ihrer Abwesenheit heraus auf die Gegenwart wirkt. Der namenlose irische Soldat übt noch immer und immerwährend Macht auf den Mann von *La Colorada* aus, indem die Narbe von der Macht militärischer Rangordnungen und körperlicher Überlegenheit erzählt und das für den Mann stetig präsent hält. Zugleich ist die Narbe auch lesbares Zeichen eines Aktes der Transgression des Mannes von *La Colorada*, der die Machtgrenzen verschieben wollte. Das Moment der Transgression liegt ein wenig anders als in der Erzählung „El incivil maestro“, wo die Transgression vom toten Asano ausging und sich in der Narbe die Überschreitung höfischer Machtstrukturen und deren Restitution in Form des Signums bündelte. Die Transgression in „La forma de la espada“ liegt nun auf Seiten des Überlebenden, der seine Ergebenheit an die Macht des Anderen nicht überwunden hat, sondern von der Macht gezeichnet, ewig an sie gebunden bleiben wird. Die umfangreichste Machtposition aber nimmt der diegetische Erzähler Borges ein, der mir zwar eine scheinbar einfache Geschichte erzählt, diese aber mit zahlreichen Bruchstellen versieht. Die Auflösung der „*historia secreta*“ in eine bloße „*historia*“, die von der eindeutigen Identität des Mannes von *La Colorada* als John Vincent Moon erzählt, wird im Geflecht divergierender textueller Bezüge wieder verheimlicht. So ist die Erzählung „La forma de la espada“ selbst jene „*historia secreta*“ von der sie zu erzählen vorgibt.

5.2 „befreit von der schweren lädierten Haut“. Wirklichkeit und Körper in Nicolas Borns Roman *Die Fälschung*

Die Worte sind das Problem. Sie sind abgenutzt, fleckig, löchrig oder fehlen uns ganz. Alles, was uns widerfährt, bleibt in uns gefangen.

Michael Roes⁹²

„Laschen träumte von einer schweren Verletzung am eigenen Leibe.“

So heißt es gegen Ende des Romans *Die Fälschung* (1979) von Nicolas Born,⁹³ der zwar oft als Journalistenroman bezeichnet wird, aber ebenso gut und produktiver sogar als Körpertext lesbar ist. Der Körper ist für den Protagonisten des Romans, den Journalisten Georg Laschen, ein Problemfeld besonderer Art, das er mit zahlreichen Reflexionen bedenkt. Laschen leidet an seinem Körper, weil der erstens zu dick ist, zweitens Laschen an einer Grippe erkrankt, und er drittens seinen Körper als scheiterndes Interaktionsmedium mit der „Wirklichkeit“ begreift. Es ist vor allem jener dritte Aspekt, den der Roman intensiv verhandelt und auf den ich mich im Folgenden konzentrieren werde, um zu zeigen, dass die Kopplung von Körper und Wirklichkeit äußerst prekär ist, vor allem wenn körperliche Erfahrungen ins Medium der Schrift übertragen werden sollen, einem Kerngeschäft des Journalismus. Die Problemkonstellation von einem mit der Wirklichkeit konfligierenden Körper wird bemerkenswerterweise am Zusammenspiel dreier verschiedener Narben verhandelt, die je auf eigene Weise mit dem, was Laschen als Wirklichkeit zu verstehen meint, zusammenhängen.

„Laschen träumte von einer schweren Verletzung am eigenen Leibe.“ – Das liest sich vom Ende des Romans her wie das implizite Telos all seines Handelns, als Wunsch und Ausweg gleichermaßen aus seinen Verwirrungen, denn nur eine unintendierte, kontingente Verletzung in einer Kriegshandlung bedeutet für Laschen die unmittelbare Teilhabe an der „Wirklichkeit“. Doch weiß Laschen zugleich, dass es *die* Wirklichkeit nicht gibt, sondern viele von einander getrennte und in bestimmter Weise doch miteinander in Verbindung stehende Wirklichkeiten. Eine Szene zu Beginn des Romans verdeutlicht Laschens Wirklichkeitsproblem:

Im Flugzeug glaubte Laschen sich zu erholen. Die Stadt fiel auf sich selbst zurück, auch seine Beschwernisse, eigentlich seine Geschichte, gaben Ruhe. So konnte er beobachten, wie alles schwadenhaft zerfloß, wie verabschiedet oder hinterlassen, und es entstand langsam, als die Maschine ihre Flughöhe erreicht hatte und sanft auf der Luft ruhend weiterkam, eine seltsam

92 Michael Roes: *Zeitbain*. Frankfurt am Main 2017. S. 579.

93 Nicolas Born: *Die Fälschung*. Reinbek bei Hamburg 2010. S. 295.

einfache Wirklichkeit. Die feinen Gasfeuerzeuge schnappten, der Rauch wurde, kaum daß er Zeit hatte sich auszubreiten, abgesaugt. [...] Die Stewardessen waren von makelloser Ununterscheidbarkeit, während doch die Passagiere als einzelne auf einmal erkennbar wurden, nachdem sie vorhin im Warteraum als Ansammlung nüchterner Körperlichkeit erschienen waren.⁹⁴

Das Flugzeug wird als isolierter wie isolierender Raum vorgestellt, in dem die Wirklichkeit reguliert und, aus Laschens Sicht, reduziert ist: Zigarettenrauch wird abgesaugt, leiseste Geräusche sind plötzlich hörbar wie auch Menschen mit einem Mal als Einzelwesen wahrnehmbar werden. Im Flugzeug entkommt Laschen der Komplexität der ‚Wirklichkeit‘ für eine begrenzte Zeit und glaubt „sich zu erholen“, befreit von jenen Dingen, die ihn beschweren und mit denen er nach der Landung erneut konfrontiert sein wird.

Die Erfahrung dieser „seltsam einfache[n] Wirklichkeit“ im Flugzeug steht in großem Widerspruch zu Laschens Erfahrungen sowohl in Hamburg als auch im Libanon, wo immer wieder Ereignisse, Menschen und Gedanken seine Aufmerksamkeit fesseln, Verbindungen eingehen, seine Vorstellungen von Wirklichkeit bestätigen wie durchkreuzen. Schon in dieser kurzen Szene im Flugzeug überlagern sich Laschens „komplizierte Mechanik der inneren Vorgänge“⁹⁵ und die komplexe Wirklichkeit aus der er aufgebrochen war und zu der er unterwegs ist. Laschens Wahrnehmung in der reduzierten Räumlichkeit des Flugzeugs lässt schon erste Rückschlüsse auf das Wirklichkeitsverständnis des Journalisten zu, wenn er plötzlich die Passagiere nicht mehr „als Ansammlung nüchterner Körperlichkeit“ wahrnimmt, sondern „als einzelne“. Wirklichkeit für Laschen meint dann die Unmöglichkeit, anderen Menschen eine Individualität zuschreiben zu können und sie lediglich als körperlich anwesend wahrzunehmen. Die Komplexität der Wirklichkeit überfordert die intelligible Einordnung anderer Menschen als Individuen, Laschens Fähigkeit, kategoriale Unterscheidungen zu treffen, scheint ausgesetzt und reduziert auf ein bloß rudimentäres physikalisch/physiologisch differenzierendes Begriffsrepertoire. Die ‚Wirklichkeit‘ belegt demnach Wahrnehmungsressourcen in einem Maße, das Laschen als äußerst problematisch erfährt und dem er sich zu widersetzen versucht im Medium der Schrift. Deren konstitutives Merkmal, die von Zeichen repräsentierte Anwesenheit eines Abwesenden im Modus des Aufschubs, wird ihm zu einem unüberwindlichen Hindernis, gerät die Schrift in dieser Hinsicht doch ebenfalls zu einem reduktiven Medium wie das Flugzeug. Und doch muss er sich darauf einlassen, schon allein, um seine berufliche Pflicht zu erfüllen. Laschen ist in einem Dilemma gefangen, denn einerseits spürt er die Sehnsucht, zu schreiben, sich der Sprache zu bemächtigen, um dem Ausdruck zu geben, was ihn bewegt; andererseits aber spürt er ebenso die Sehnsucht, die

94 Ebd. S. 11.

95 Ebd. S. 67.

Sprache zu überwinden, weil sie es ihm gerade nicht erlaubt jene Wirklichkeit, von der er berichten möchte, adäquat festzuhalten, sondern diese verstellt.

Wirklichkeit ist für Laschen zudem an eine physische Präsenz des Körpers gekoppelt, was sich vor allem an seinen Reflexionen über die eigene Körperlichkeit zeigt, die immer wieder darum kreisen, dass es möglich sein müsse, mit dem Körper Anteil an einer Handlung zu haben, nicht nur als Körper anwesend, sondern auch mit dem Körper involviert zu sein. Es ist jener Zustand von „Dabeisein ohne Dasein“,⁹⁶ an dem Laschen mehr und mehr zu leiden beginnt. Befangen in der Wirklichkeitskonfiguration, für die die Flugzeugszene exemplarisch steht, ist Laschen in doppelter Weise an- wie abwesend. Mittels seines Körpers kann er zwar im Kriegsgebiet unterwegs sein, steht als Journalist aber doch unter dem wechselnden Schutz lokaler Gruppierungen, die ihn an Orte führen, wo ‚gerade eben‘ etwas geschehen war. Laschen kommt immer zu spät an die Schauplätze; über seinen Körper hat er Zugang zu einer Wirklichkeit, aber er kann diese Körperlichkeit, auf die es eigentlich ankommen müsste, sprachlich nicht abbilden. Den Körper bestimmt demnach eine zweifache Unerreichbarkeit. Laschen taucht grundsätzlich verspätet an Kriegsschauplätzen auf, er kann also die Ereignisse und Erfahrungen, die er in seinen Texten als eine Art Zeuge zu beglaubigen beansprucht, gar nicht selbst erleben, sondern ist auf ihm zugespilte Informationen und Dokumente angewiesen, deren Echtheit bzw. Objektivität er bezweifeln muss. Dieser Umstand der Verspätetheit oder der Nachträglichkeit schlägt sich auf die zweite Unerreichbarkeit des Körpers nieder, die eine sprachliche ist, wenn Laschen daran scheitert, seine Erfahrungen zu verschriftlichen. Diesen Zustand der Nachträglichkeit wünscht er zu überwinden: „Laschen träumte von einer schweren Verletzung am eigenen Leibe.“

Schon früher in seinem Leben hatte Laschen versucht, sich das Leben zu nehmen, indem er sich die Pulsadern aufschnitt. Drei Narben blieben von diesem Selbstmordversuch zurück, zwei am linken und eine am rechten Handgelenk; im Roman werden sie nur dreimal erwähnt, wobei die erste und zweite Nennung innerhalb ein und desselben Kapitels erfolgt, da sie thematisch zusammengehören. Beide Male sind die Narben markant in den Text eingefügt.

Wenn er allein ging, auf dem Deich, sabbelte er manchmal vor sich hin und wußte es. Am anderen Ufer lagen die dünnen hellen Sandbuchten, weiter zurück die Staatsgrenze aus Betonpfählen und Draht. Ein halbes Jahr nach dem Abitur hatte er sich die Pulsadern aufgeschnitten. Er betrachtete die Narben und dachte ohne besondere Einfühlung daran zurück. Es waren nur zwei kleine dünne Narben, übereinander am linken Handgelenk, rechts war es nur eine. Die Erinnerung betraf ihn nicht mehr. Sein Vater hatte später nur in Andeutungen davon gesprochen, auch später noch als er in Kalifornien studierte und den Sommer über in Hamburg war. Greta hatte sich die Narben

96 Ebd. S. 54.

einmal – auch das lag lange zurück – unter bedrücktem Schweigen angesehen. Er erzählte es ihr daraufhin lachend, aber ebenfalls nur in Andeutungen. Mit einer hochfahrenden Heiterkeit beantwortete er die Fragen von Freunden, was und wieviel ihm die Greuelthaten an den Schauplätzen ausmachten: daß ihn nur zwei Ereignisse in seinem Leben wirklich erschüttert hätten, das Abitur und der Einmarsch der Volksarmeen in Prag. Das Abitur hatte er aber glänzend bestanden, über Prag seine erste größere Reportage gemacht. Die Schnitte waren vor nahezu zwanzig Jahren genäht worden und rasch verheilt.⁹⁷

Die Beschreibung des Deichspaziergangs und was Laschen dabei wahrnimmt, wird unterbrochen von der die abrupten Erwähnung der Narben, die biographisch an der Grenze von Adoleszenz und Erwachsensein verortet werden. Die Einbettung der Narben erfolgt lakonisch, ja in gewisser Weise sogar anekdotisch; Laschen schreibt ihnen keine Bedeutung zu, sein vormaliges ‚Betroffensein‘ durch die Situation nach dem Abitur ist nun nicht mehr gültig. Das Ereignis des Selbstmordversuchs wird in der Folge von Laschens Vater wie von ihm selbst nur noch in Andeutungen weitergetragen und nicht mehr direkt adressiert. Auch die hier ausführlich wiedergegebene Textstelle bleibt einen Grund für den Suizidversuch schuldig. Vielleicht weil es diesen nie gab oder weil Laschen den Grund unterdrückt.

Was die Textstelle zunächst abrupt einführt, die Narben nämlich, ist bei genauer Lektüre durchaus kein Bruch bzw. keine Irritation mehr, denn wie der gesamte Roman, ist auch die zitierte Stelle vollkommen von Laschen aus fokalisiert, es ist demnach auch er selbst, der sich an die „kleine[n] dünne[n] Narben“ über die kurz zuvor in der Ferne wahrgenommenen „dünnen hellen Sandbuchten“ assoziativ erinnert. Wie die Sandbuchten sind auch die Narben Oberflächenphänomene, die aber von Tiefenprozessen herrühren. Buchten, ob Land- oder Gewässerbuchten, sind Resultat eines Zusammenspiels geomorphologischer und geologischer Prozesse; Narben entstehen aus einem analogen Zusammentreffen äußerer Einwirkungen und innerer Heilungsprozesse. Die neue und von der umgebenden Haut unterschiedene Gewebestruktur ist als Narbe auf der Haut sichtbar.

Laschens Narben stehen aber auch mit der nahen und gesicherten innerdeutschen Staatsgrenze in Verbindung, mit der weitere Implikationen in den Text hineinkommen, die die Narbe als Grenzphänomen lesbar machen. An der Grenze herrscht ein Zugangsregime, das kontrolliert, was bzw. wer die Grenze überqueren darf oder nicht. Ohne dass der Text dies selbst tut, würde die Narbe als Grenze zu lesen heißen, dass an ihr ebenfalls Zugänge reguliert werden. In der zitierten Textstelle sind die Narben explizit mit einer Erinnerung verbunden, aber „[d]ie Erinnerung betraf [Laschen] nicht mehr“, deshalb wird sie bloß als solche benannt und nicht mit einem erzählbaren und somit erinnerbaren Inhalt gefüllt. Ostentativ „lachend“

97 Ebd. S. 63–64.

übergeht Laschen den Grund für seinen Selbstmordversuch, und auch Laschens „Andeutungen“ und Gretas „Schweigen“ als Reaktion auf die Narben, sind nichts anderes als Um-Schreibungen, ein verweigerndes Umkreisen, ein Nicht-(mehr)-wissen-wollen des Grundes. Gerade das meinen die „Andeutungen“ und die „hochfahrende[] Heiterkeit“, mit der Laschen davon erzählt, dass das Abitur eines jener Ereignisse in seinem Leben gewesen sei, die ihn „wirklich erschüttert hätten“. Bezeichnenderweise hat Laschen nämlich kurz nach dem Abitur versucht, sich umzubringen, was als Akt radikaler Aktivität zu sehen ist, der seinem markantesten Persönlichkeitsmerkmal, der Passivität, krass entgegensteht. Die Verbindung der Narbe zu einer mit ihr verknüpften explizit benennbaren Erinnerung, wie sie bereits am Beispiel Odysseus' so maßgeblich, wie prekär war,⁹⁸ wird von Laschen jedoch bewusst verweigert, zugleich aber koppelt der Text die Narbe an den Selbstmordversuch als deren Ursprung und delegiert an den Leser die Aufgabe herauszufinden, was die Motivation für den Selbstmord gewesen sein könnte. Direkte Hinweise liefert der Text hierfür nicht, es ist aber trotzdem möglich, Rückschlüsse auf die Intentionen Laschens zu ziehen. Um dies genauer zu verdeutlichen, ist die zweite Nennung der Narben wichtig:

Ariane lud ihn zum Abendessen ein, schickte ihm eine neue Vorbestimmung entgegen. Über dem Handgelenk glänzten die Narben geringfügig. Früher hatte er auch vor sich selbst das Wort *Selbstmordversuch* peinlich vermieden. Zuviel klägliches, vielleicht vorsätzliches Mißlingen lag darin. Ariane wartete auf seine Antwort.⁹⁹

Die nachträgliche und paradoxe Deutung des Selbstmordversuchs als „vorsätzliches Mißlingen“, legt den Schluß nahe, die Intention sei ein Gelingen gewesen, das wegen einer Unentschlossenheit im letzten Moment in ein Mißlingen umgeschlagen war. Bereits hier zeigt sich eine gewisse Passivität in Laschens Handlungen, die ein Gelingen an die Umstände delegiert, das aber letztlich an der eigenen Zaghaftigkeit scheitert. Der Selbstmordversuch sollte eine erste selbstbestimmte Handlung, ein Akt der Initiation in die Erwachsenenwelt sein und das Subjekt ‚Georg Laschen‘ hervorbringen. War der Selbstmord „bei Benjamin heroisches Mittel moderner Souveränität – ein Befreiungsschlag und letzter Ausweg, eine Geste, mit der sich ein Selbst affirmieren lasse, für das keine Zukunft vorgesehen war“,¹⁰⁰ schlägt bei Laschen im Moment des Mißlingens die im Selbstmord angestrebte Handlungsmacht in ihr Gegenteil um, und anstatt eines selbstbestimmten Subjekts, entsteht ein passives.

⁹⁸ Vgl. Kapitel 1 dieser Arbeit.

⁹⁹ Born: *Die Fälschung*, S. 66 (H.i.O.).

¹⁰⁰ Kevin Vennemann: *Die Welt vom Rücken des Kranichs. Thermodynamik und der Verfall einer Familie*. Berlin 2021. S. 169.

Die Narben legen seitdem untrügliches Zeugnis einer verfehlten Subjektwerdung ab.¹⁰¹

Diese zweite Erwähnung der Narben verfährt ebenfalls mit einer sprunghaften Wendung und führt einen für die nachfolgende Argumentation wichtigen Aspekt ein. Auch hier ist die Einbettung der Narbe nur scheinbar über einen Bruch realisiert. Laschen leidet in den ersten Tagen in Beirut an einer Grippe, die ihm mehrere heftige Fieberschübe beschert, trotz dieser aber lässt er kaum das Arbeiten sein; die zitierte Stelle ist in den ersten Fieberschub eingebettet. Während des Telefonats mit Ariane imaginiert Laschen „die alten Männer von früher, die ihm sein Leben weissagten“ in sein Hotelzimmer und erinnert sich an eine Verletzung und eine „tote Katze mit heraushängendem Gedärm“.¹⁰² Mit dem Gedanken, dass Ariane ihn zum Essen einlädt, holt er sich aus den Fieberbildern zurück. Die nun erneut ins Aufmerksamkeitsfeld tretenden Narben sind assoziativ mit dem Wort ‚Vorbestimmung‘ gekoppelt, was sich allerdings erst im Zusammenlesen mit der ersten Narbenstelle erkennen lässt, in der die Vorbestimmung mit dem Abitur als jener Stufe, auf der der Lebensweg junger Menschen vorbestimmt wird, anklingt. Die Wendung jedoch, die mir zentral scheint, ist das verweigernde Moment der Narben, denn sie künden eben von keiner Vorbestimmung und können deshalb nicht als im weitesten Sinne positive Erinnerungsmarker gelten (Initiationszeichen), weil sie als Ergebnis eines Selbstmordversuchs ein „vorsätzliches Mißlingen“ indizieren und damit Zeugnis verweigern von einer unverschuldet erlittenen und schließlich überstandenen Krise. Für Laschen legen sie zwar Zeugnis ab von seiner Unentschlossenheit, die auch in seiner Situation in Beirut akut zur Verhandlung steht, jedoch ist dieses Zeugnis für ihn kein ehrenvolles, keines, von dem man gerne Rechenschaft ablegt, nicht mal (in voller Gänze) vor sich selbst.

Laschens weitere Gedanken unterstützen die Lesart von verweigerter Zeugenschaft der Narben: „Die Bedeutung dieser weissagenden Bilder [...], der geweissagten Vergangenheit, wie sie hier unangenehm mit am Tisch saß, versammelt in diesem Fleisch, konnte er, obwohl er sich anstrengte, nicht finden.“¹⁰³ Laschen versucht, die ihn im Fiebertraum angehenden Bilder der Vergangenheit für seine momentane Situation in Beirut lesbar zu machen, doch die in und auf seinem Körper versammelten Lebensspuren verschließen sich vor seiner eigenen

101 Schon in der zitierten Stelle treten Sprache und Erfahrung auseinander, denn es ist das Wort „Selbstmordversuch“, dem Laschen die Angemessenheit abspricht, seine Erfahrung zu beschreiben. Was nicht heißt, dass es das „vorsätzliche] Mißlingen“ nicht gegeben hätte, Laschen möchte jedoch bestimmte Konnotationen des Worts verhindern. – Wolfgang Struck verdanke ich den Hinweis, dass es mit dem „vorsätzliche[n] Mißlingen“ eine andere Bewandnis haben könnte: nämlich dass Laschen damit versuchte, dem Wehrdienst nach dem Abitur zu entkommen, der damit eine seltsame Leestelle des Romans bleibt; und Laschens Wunsch nach einer kriegerischen Verwundung eine intrikate Wendung geben könnte.

102 Born: *Die Fälschung*, S. 66.

103 Ebd.

Lektüre. Er kann, obwohl doch mit Erinnerungen an seine drei (und möglicherweise andere) Narben ausgestattet, in ihnen nichts lesen, was ihm in seiner Gegenwart weiterhelfen könnte. Sein Körpergedächtnis verschließt sich ihm und kann deshalb kein für ihn sinnvolles Erleben bezeugen, alle Erfahrungen, die sein Körper zu signifizieren vermag, verlieren in der libanesischen Kriegswirklichkeit ihre Gültigkeit.

Der Text führt die Narben Georg Laschens nicht einfach nur als Dekor oder biografisches Merkmal der Figur Laschen ein, sondern tut dies auf bestimmte Weise und in einer ebenso bestimmten Hinsicht: Es ist das Verfahren der Assoziation, das die Narben in den Text hinein Holt, und das der Roman in seinem letzten Kapitel sogar explizit benennt: „Ein raffiniertes System von Assoziationen, von Erinnerungen an *Das Leben* war Das Leben selbst geworden.“¹⁰⁴ Was sich als Resümee eines vergeblichen Lebens liest, umschreibt variierend wie treffend jene Schwierigkeiten, mit denen Laschen während seines gesamten Aufenthalts im Libanon konfrontiert war.

„Laschen träumte von einer schweren Verletzung am eigenen Leibe.“ – Es ist nicht nur der Wunsch nach Versehrung, der Laschen beständig umtreibt. Für den Journalisten hat sich im Laufe der Jahre beruflich wie familiär einiges verändert, was sich währen seiner Recherchen im libanesischen Bürgerkrieg vollends zur Krise auswächst.¹⁰⁵ Vor allem der empfundene Verlust (einer Vorstellung) von Wirklichkeit und die Unmöglichkeit, körperliche Erfahrungen in Sprache zu übersetzen, kulminieren schließlich in dem Verlangen nach körperlicher Versehrung als noch einzig verbleibendem Zugang zu einer wie auch immer gearteten Wirklichkeit. Sie ist der immer gesuchte Fluchtpunkt in Laschens zahllosen Reflexionen, in denen er sich sein Verhältnis zur Welt auseinanderlegt. ‚Wirklichkeit‘ ist für Laschen dabei in erster Linie ein leerer Begriff, für den sich ihm zuweilen gleich mehrere mögliche Sinngehalte anbieten, ohne dass er einen für sich passenden auszuwählen weiß. Offenkundig verfangen seine eingeübten Reduktionsmaßnahmen nicht mehr, wie sie die Flugzeugepisode gezeigt hatte, und die ‚Wirklichkeit‘ zeigt ihre ganze Komplexität, deren Bewältigung scheitert. Sein Verhältnis zur Welt möchte Laschen v.a. als ein körperliches bestimmen, was zunächst in Kontrast zu den vorwiegend introspektiven Reflexionen über seine emotionale Instabilität zu stehen scheint. Tatsächlich aber ist der Körper zentraler Gegenstand des Romans.

104 Ebd. S. 309. – „[...] alles musste herbeizitiert werden, für alles gab es sozusagen Chips.“

105 Die Ehekrise Laschens ist neben der Wirklichkeitsproblematik und der Liebesgeschichte mit Ariane der dritte große Komplex, der Laschen beschäftigt und belastet. Auf die Ehekrise werde ich nicht eigens eingehen, da sie für die Problematik der Narbe nicht wesentlich ist.

Laschen empfindet eine Fremdheit dem eigenen Körper gegenüber, die sich während seiner Recherchen verstärkt: „Und wo waren die Gefühle, die Wahrheiten des eigenen Körpers geblieben, wo die Schmerzen [...]“¹⁰⁶ Nicht der völlige Verlust, aber doch ein Nachlassen der ästhetischen Leistungen des Körpers ist es, die Laschen beklagt und das es ihm erschwert, die Wahrnehmungen seines Körpers ein- und zuzuordnen. Was ihm früher einmal vielleicht noch als untrügliches Anzeichen galt, offeriert ihm jetzt mehr als nur eine Möglichkeit der Deutung. Die Zeichen seines Körper sind ihm unverständlich geworden, ihre Bedeutung, „versammelt in diesem Fleisch, konnte er, obwohl er sich anstrenge, nicht finden.“¹⁰⁷ Das vergebliche Körperzeichenlesen bezieht sich auf schon vorhandene, mit einer individuellen Geschichte verbundene Zeichen, deren Ursprung Laschen noch zu benennen, aber denen er keine darüber hinaus gehende Bedeutung zu geben vermag. Seine uneindeutigen körperlichen Wahrnehmungen sind daher als Symptom eines umfassenderen Problems zu lesen, dessen Ausgang Laschen in seinem Beruf erkennt. Der hat ihm wegen des Objektivitätszwangs jegliches subjektive Empfinden der Ereignisse ausgetrieben, alle Wahrnehmungen sind formatiert durch die Anforderungen des Mediums Zeitschrift. Dessen Auftrag, die möglichst getreue, objektive Darstellung von Geschehnissen, wird jedoch von den ökonomischen Rahmenbedingungen beständig durchkreuzt, die ja gerade auf eine möglichst hohe Auflage zielen und deshalb die Leser in deren eigenen Interessen zu bestärken sucht. Abweichungen der vermuteten Rezeptionshaltung des deutschen Lesers sollen tunlichst vermieden werden, vielmehr geht es um Bestätigung von Erwartungen: „Heute konnte, wenn er arbeitete, nichts Falsches entstehen, selbst wenn er die Leser bediente und ihre Gier nach den Schrecken befriedigte. Er war fähig, ihnen skrupellos ihre Schlachten zu liefern, die sie eben täglich zum Frieden benötigten. Ich mach euch euren Realismus, mühelos mörderisch!“¹⁰⁸

Seit Jahren ist Laschen im Korsett aus medienökonomischen Anforderungen, sprachlichen Schablonen und der Befriedigung des Lesers gefangen und hat schließlich ein distanzierendes, professionelles Verhältnis zu dem entwickelt, was früher wohl einmal ‚Wirklichkeit‘ gewesen war. Aus dieser Lage herauszukommen ist für Laschen nahezu unmöglich, kann er als Journalist doch „Erfahrungen machen ohne Erfahrungen, Gefühle behaupten, Verantwortung behaupten“,¹⁰⁹ „[e]r bekam die Nachrichten ohnehin, die Details

106 Born: *Die Fälschung*, S. 188.

107 Ebd. S. 66.

108 Ebd. S. 218. – „Nur keine Besinnung aufkommen lassen, lieber und besser den schnellen Mittelungsstil schreiben, auf den Leser zu, damit die Schrecken nicht zu lange frei sich auswirken, sondern gebunden in Sprache zu Sprache werden. Jeder Satz von brutaler Sachlichkeit, jeder Inhalt, auch der genaueste, eine völlige Anonymität.“ Ebd. S. 193.

109 Ebd. S. 79.

konnte er erfinden bzw. aus anderen Zusammenhängen nehmen.“¹¹⁰ Einzig der Einsatz des Körpers stellt einen möglichen Ausweg dar, müssten dessen Erfahrungen doch einem jeden Bericht zugrunde liegen. Damit versteht Laschen seinen Körper weiterhin bzw. endlich wieder als primäres Zugangsmedium zu Ereignissen, zu Welt und Wirklichkeit. Daraus ergibt sich eine paradoxe Konstellation: Wenn nur die Unmittelbarkeit körperlicher Erfahrungen als Garant für einen Zugang zur Wirklichkeit gilt, kann es keine objektive Einordnung des Ereignisses selbst geben. Erleben und Erzählen kommen nicht zur Deckung, entweder Laschen beschreibt als Journalist, was er beobachtet hat (woran er aber nicht beteiligt war), oder er ist Beteiligter (und kann darüber nicht unmittelbar berichten). Mit der Vorstellung vom wiederzuentdeckenden Körper entwickelt Laschen den Wunsch, sich in körperliche Gefahr zu begeben, um auf diese Weise zu einem anderen Schreiben zu gelangen. Allerdings gestaltet sich die Umsetzung dieses Vorhabens schwieriger als gedacht, was zum einen mit seiner eingeschränkten Bewegungsfreiheit zu tun hat, denn er ist auf einheimische Ratgeber, Vermittler und Führer angewiesen, und zum anderen investiert er in die Beziehung zu Ariane¹¹¹ mehr und mehr seiner Zeit.

Wenn er schreibt, und das tut er durchaus häufig, stützt er sich besonders auf Textschablonen und formuliert seine Texte möglichst allgemein, bezieht die antizipierten Leser:innenerwartungen und Vorgaben seines Magazins, etwa möglichst gefällige Texte abzuliefern, in seinen Schreibprozess ein. Und erst wenn diese Punkte erfüllt zu sein scheinen, kann Laschen unter Umständen persönliche Eindrücke oder seine Meinung in den Text einbinden. Doch gerade daran scheitert sein Bemühen immer wieder, denn seine eigenen Erfahrungen im libanesischen Bürgerkrieg in Worte zu fassen, gerät ihm zu einer schier unüberwindlichen Hürde. Gleich zu Beginn ihres Aufenthalts geraten er und sein Fotograf in ein Feuergefecht, und als sich beide im Getümmel verlieren, erlebt Laschen das Geschehen um sich herum mit gesteigerter Aufmerksamkeit:

Plötzlich hatten sie im MG-Feuer gelegen hinter niedrigen Mauerstümpfen und sich kaum zu rühren gewagt. [...] Er hatte jetzt Angst, der Körper war leicht vor Angst, lastete gar nicht. In einem Moment, sie hatten sich mit einem Blick verständigt, rannten sie los, fast in entgegengesetzte Richtungen [...]. Er lief leicht, gewichtslos, und mitten in dem Angstgefühl war doch ein Klumpen hochmütiger Unverletzbarkeit. [...] Wie langsam automatische Gewehre schießen, wie weit auseinander die einzelnen Schüsse lagen, diese simple Perforation, deren Rhythmus er meinte leicht ausweichen zu können. Vor sich sah er einen Stapel leerer Fässer, wieso *leerer Fässer*, und wieso konnte er so langsam denken im schnellen Lauf? Hinter den Fässern warf er sich hin, es gab keine andere Deckung, und er hoffte dann, *hinter* den Fässern zu liegen. Neben sich sah er mit offenen Augen, die er nicht so schnell schließen konnte, wie er wollte, eine Granate einschlagen. [...D]as Gehör war offenbar weg, abgeschaltet. Der Lärm war dann ein weicher, beinahe

110 Ebd. S. 144.

111 Zu seiner Beziehung zu Ariane Nasser siehe unten.

wohltuender Lärm, eher ein Rauschen, in das, ein paar Schritte näher, der nächste Einschlag hineinging.¹¹²

Später gelingt es Laschen nicht, diese Erlebnisse in einen Text zu übertragen: „Was sollte er schreiben, notieren? Was er erlebt hatte, die Angst, das Gefühl der Unverwundbarkeit, das eigene Blutgedränge unter dem Gedränge des Schalls der durchschossenen Luft, das konnte er nicht schreiben, das war Erfahrung, die ihn im steckenbleiben mußte.“¹¹³ Diese erlebte ‚Originalangst‘ macht ihm unmißverständlich klar, keinen subjektiven Anteil an den Ereignissen um ihn herum zu haben, wenn an die Stelle von ‚Schmerz‘empfindung eine ‚betäubte und deshalb unbegrenzte Fähigkeit getreten war, *Erlebnisse* aufzunehmen, zu speichern, wiederzugeben.“¹¹⁴ Laschen ist sich seines Dilemmas bewusst und weiß zu unterscheiden zwischen den Rollen, die er zu erfüllen hat. Als Journalist muss er die eigenen Gefühle zurückdrängen, sie gerade nicht in seine Texte einfließen lassen, um objektiv zu bleiben. Und doch ist Laschen immer auch der Privatmensch: „So empfindlich du auch geblieben bist, von Kindheit an, so bist du als ein Berichterstatter doch zu einem empfindungslosen Monstrum geworden.“¹¹⁵ Dem Privatbereich rechnet Laschen eindeutig die Bedeutung des Körperlichen zu. Aber nicht nur das, denn unentscheidbar, also beides zugleich meinent, stecken im Wort ‚empfindlich‘ die körperlich-sensuelle Wahrnehmungsfähigkeit und die emotionale Affizierbarkeit. Beides ist dem Journalisten versagt und doch erkennt Laschen, dass er gerade dieser Empfindlichkeit bedürfte, um wahrhaftiger berichten zu können. Und ‚wahrhaftig‘ meint in diesem Zusammenhang ein enges Entsprechungsverhältnis zwischen körperlicher Erfahrung und deren Versprachlichung.

Das journalistische Arbeiten und Schreiben empfindet Laschen als körperlos, weil er als Berichterstatter Zurückhaltung üben und Objektivität bewahren muss; sein Schreiben wiederum beruht auf Erfahrungen und Informationen anderer, bzw. dem Besuch von Orten, nachdem dort etwas vorgefallen ist. Laschen gibt sich mit dem *per se* nachträglichen Status seiner Tätigkeit zufrieden, denn an jener Wirklichkeit, von der er eigentlich berichten müsste, ist er nicht unmittelbar beteiligt und was er trotzdem erlebt, kann er nicht in Worte fassen. Tiefe Zweifel plagen Laschen deshalb über die Wirksamkeit von Sprache. Zwar kann Sprache etwas bewirken, aber nicht an der Wirklichkeit rühren, oder nur an ihr rühren in Modi von Spekulation, Manipulation und Andeutung. Laschen wird sich mehr und mehr bewusst, dass er mit seinem Schreiben ein System stützt, das nicht versucht, Wirklichkeit möglichst getreu

112 Born: *Die Fälschung*, S. 57–58 (H.i.O.).

113 Ebd. S. 61.

114 Ebd. S. 65 (H.i.O.).

115 Ebd. S. 186.

abzubilden, sondern Wirklichkeit erst herstellt. Zurück in der Hamburger Redaktion wird ihm das klar: „Die ganzen Weltereignisse geschahen eigentlich erst hier. Wo nichts explodierte, keine Arterie. Eine Weltgeschichte wurde hier gemacht, ein unaufwendiges Machen, eine Unsichtbarkeit.“¹¹⁶ ‚Eine Weltgeschichte‘ – und nicht *die* Weltgeschichte, das ist eine bemerkenswerte Nuance, die aber im Kontext des eben Erläuterten zutreffend ist, denn es ist eine für die westliche Welt produzierte Weltgeschichte, die mit der Weltgeschichte des Bürgerkriegs im Libanon oder irgendeiner anderen Krisenregion auf der Welt nichts teilt außer ein paar Zahlen, Daten und Namen. Schon im Libanon sinniert Laschen darüber, dass journalistische Texte die Beschwörung von Ereignissen sind, die der Schreibende nicht selbst erlebt haben muss; was zählt ist „sich hindurchschlagen und hindurchbehaupten, schwören, etwas gesehen zu haben, jenen Tod, jene Wunde, [...] mitgestorben zu sein, hineingestarrt zu haben in die Gefahr, in den unverständlichen Abgrund.“¹¹⁷

Wie sich zeigte, hat Laschen ein arbeitsethisches Ideal, das eine aktive Rolle des Journalisten anstrebt, der nicht mehr nur Behauptungen aufstellt, sondern direkt an Ereignissen beteiligt ist und aus erster Hand berichten kann. Der Körper spielt in diesem Ideal die zentrale Rolle, weil er es ist, der das Involviertsein erst gewährleisten kann, der Erfahrungen machen kann, die in authentische Berichte einfließen sollen. Dazu muss der Journalist aber seine Objektivität aufgeben, die ja gewährleistet, dass journalistische Berichterstattung überhaupt erst als realitätsnahe Darstellung von Ereignissen rezipiert wird. Wäre der Journalist, wie es Laschen sich vorstellt, direkt in jene Ereignisse involviert, über die er berichten muss, ginge zum einen Neutralität verloren und zum anderen ließe sich dann jede Behauptung in Zweifel ziehen. Laschen ist sich der Unerreichbarkeit dieses Ideals bewusst, und dennoch reflektiert er oft über seine eigene (un)mögliche Beteiligung am libanesischen Bürgerkrieg.

Laschen ist in einem Dilemma aus zutiefst subjektiv erfahrener Körperlichkeit und objektiver journalistischer Berichterstattung gefangen. Beidem gerecht zu werden, ist ihm nicht möglich, also muss er eine Entscheidung treffen. Hinzu kommt die besondere Situation im bürgerkriegszerrütteten Libanon, jener Kampf verschiedener diskursiver Ordnungen (Medien, Politik, Religion, Militär ...), in dem deutlich wird, dass journalistisches Schreiben in seinem Wirkpotential stark eingeschränkt ist und v.a. einem westlich geprägten, demokratieorientierten Diskurs nahesteht, der im libanesischen Bürgerkrieg keine Machtposition einnehmen kann. Das Potential von Sprache, auf eine Realität einzuwirken, wird nicht generell

116 Ebd. S. 299.

117 Ebd. S. 54.

verneint, aber die jeweils herrschende Diskursordnung bestimmt, welche Sprechakte wirksam sind. Auch das muss Laschen selbst erfahren: Zusammen mit seinem Fotografen darf er eine Gruppe palästinensischer Soldaten in die Stadt Damur begleiten, in der wenige Tage zuvor eine Offensive der Palästinenser als Racheakt für ein Massaker in Maslakh stattgefunden hat. Ein Offizier führt sie gerade herum, als Schüsse aus einem Haus abgegeben werden. Soldaten stürmen das Haus und führen eine christliche Familie heraus: ein Mann, seine Frau, ein zehnjähriger und ein fünfzehnjähriger Sohn (die Mutter hält ein drittes Kind leblos in ihren Armen). Der Offizier befiehlt die sofortige Tötung des Vaters und des ältesten Sohnes vor den Augen der Frau und der Journalisten.

Der Offizier gab den Soldaten ein Handzeichen, und einer nahm in etwa fünf Meter Entfernung Aufstellung, eine Kalaschnikow im Anschlag. Nein, rief Laschen und packte mit beiden Händen einen Arm des Offiziers. Der schüttelte die Hände ab und sah ihn mit Bedauern an. Nein, schrie Laschen noch einmal, als er sah, daß der Offizier dem Schützen zunickte. Dann gingen die Kugeln durch die beiden Körper, es waren sehr viele Einzelschüsse. Die Körper standen mit den Gesichtern zur Wand. In der folgenden Stille rutschten die Körper die Wand hinunter, man konnte das Schlürfen hören und ein Geräusch, das wie ein tiefes Ausatmen klang. Schwer lag die Hand des Offiziers auf Laschens Schulter, und Hoffmanns Gesicht erschien vor ihm und sagte, sei ruhig, du kannst doch nicht durchdrehen.¹¹⁸

Deutlich wird hier die umfassende Vergeblichkeit von Laschens Handeln, ihm sind keine Handlungsoptionen gegeben. Sein Schreiben wie sein Sprechen entfalten keinerlei Wirkung in der Realität. Die Diskursmacht, hier des palästinensischen Offiziers, enthebt Laschens spontanen Ausruf, sein energisches „Nein“ jeder Wirkung durch eine Geste des Nickens, was nochmals das Sprechen Laschens entwertet, weil selbst eine bloße Geste mehr bewirkt als sein Wort. Noch in Damur erkennt Laschen kurze Zeit später sein Versagen: „Er konnte nicht einmal einem Mann, der einen anderen töten wollte, überzeugend in den Arm fallen. Im entscheidenden Moment wurde er sich selbst unglaubwürdig, konnte nur *nein* schreien und alles geschehen lassen.“¹¹⁹ Schreien und schreiben sind zwei für Laschen gleich ineffiziente Wege, auf die Wirklichkeit einzuwirken. Sprache und Handeln treten auseinander: Schrift vermag nichts zu bewirken und Laschens sprachliche Intervention bleibt wirkungslos. Vielleicht hätte ein beherzteres physisches Eingreifen etwas bewirkt, vielleicht den Tod der beiden Männer wenigstens für Sekunden oder Minuten hinausgezögert, doch schreiben und sprechen vermögen in einer Welt der Gewalt und des Krieges nichts auszurichten; als Journalist ist Laschen handlungsunfähig.

118 Ebd. S. 180.

119 Ebd. S. 185 (H.i.O.).

Was ihm bleibt, ist sein Körper. Nur über und mit diesem scheint ihm ein adäquater Zugang zur Wirklichkeit gegeben zu sein, dessen Erfahrungen aber weder verschriftlicht noch in irgendeiner anderen Hinsicht versprachlicht werden können. Die beschriebene Szene illustriert ein umfassendes Sprachproblem Laschens, der als Berichterstatter darauf angewiesen ist, Ereignisse in der Schrift mitzuteilen, es ihm aber nahezu unmöglich wird, diese Aufgabe zu erfüllen. Und auch was seinem Körper widerfährt, findet keinen Ausdruck in der Sprache.

Sein Körper soll für Laschen zum Medium der Verbundenheit mit der Welt, der Wirklichkeit werden, was er aber letztlich nicht konsequent umsetzt. All seine Überlegungen verharren im Status der Vorstellung, der Einbildung, er nimmt sich bloß vor, körperlich präsenter zu werden.¹²⁰ „Es sollte ruhig etwas geschehen, ihm auch etwas angetan werden.“ Es sind die Sehnsucht nach Verwundung und das Streben nach „Einmischung“ in einen Krieg, die zu den zentralen Momenten eines Körperdramas werden, in dem der Journalist Georg Laschen eine lächerliche wie tragische Rolle zu spielen hat. Nicolas Borns Roman *Die Fälschung* präsentiert eine für das Individuum Laschen zerrüttete, komplexe wie komplizierte, und deshalb unverständliche und zum Teil nicht (mehr) lesbare Welt. Das zu Schreibende steht mit dem zu Lesenden nicht mehr in Einklang (und stand es auch nie), die Sprachkrise des Journalisten konvergiert mit einer Wahrnehmungskrise, in der die ‚Wirklichkeit‘ nicht mehr konsistent ist, sondern zersplittert in viele Wirklichkeiten.

Jedes denkende Individuum hat [...] als Mitglied irgendeiner Gesellschaft seine eigene Wirklichkeit, in der und nach der es lebt. Jeder Mensch besitzt sogar viele, zum Teil einander widersprechende Wirklichkeiten: die Wirklichkeit des alltäglichen Lebens, eine berufliche, eine religiöse, eine politische und eine kleine wissenschaftliche Wirklichkeit. Und verborgen eine abergläubisch-schicksalvolle, das eigene Ich zur Ausnahme machende, persönliche Wirklichkeit.¹²¹

Laschens Scheitern an den ‚Wirklichkeiten, in denen er lebt‘, und seiner damit verbundenen Sehnsucht nach der Verwundung, geben der beschriebenen Vorstellung des Körpers als Bindeglied zwischen Subjekt und Welt beredten Ausdruck und erlauben die Rückbindung an die Frage nach der Narbe in Borns Romans. Was Laschens Narben nämlich auszeichnet ist ja,

120 Ein vermeintlicher Mord, den Laschen begeht, ist eigentlich nicht so sehr der Versuch, dies umzusetzen, obwohl er die Erschütterungen körperlich erfährt. Die Tat ist für ihn vor allem psychologisch wichtig, weil er nun eine Beteiligung am Krieg spürt. Jedoch schlägt die anfängliche Euphorie wieder in Vergeblichkeit um, wenn Laschen bemerkt, dass dieser ‚Mord‘ für den Krieg keinerlei Auswirkungen hat, sein Involviertsein erneut fehlgeschlagen ist.

121 Ludwik Fleck: „Zur Krise der ‚Wirklichkeit‘“, in: ders.: *Erfahrung und Tatsache. Gesammelte Aufsätze*. Herausgegeben von Lothar Schäfer und Thomas Schnelle. Frankfurt am Main 1983 [1929]. S. 46–58, hier S. 48.

dass sie gerade nicht aus einer Konfrontation mit einer unwägbaren Wirklichkeit herrühren, sondern selbst beigebracht, intendiert sind. So gelten Laschen im Einsatz erlittene Verwundungen als wertvolle Zeichen, als Ausweis von Beteiligung und Engagement, als Zeugnisse einer Wirklichkeit, die zu erreichen ihm verwehrt bleibt. Seine eigenen Narben können ihm deshalb nicht als solche Zeugnisse dienen, weil sie intendiert sind und damit auf ihn selbst zurückweisen, auf seine Schwäche, seine Unentschlossenheit, seine Passivität. Keine Konfrontation mit einer Wirklichkeit hat diese Narben entstehen lassen, sondern allein Laschens Intention.¹²² Ähnlich seinem Schreiben, rühren die Narben an Laschens Handgelenken nicht an der Wirklichkeit, sie verfehlen jede Wirklichkeitsdarstellung von Grund auf wegen ihrer Mittelbarkeit.

Jene Wunden, nach denen Laschen strebt, ja sich geradezu sehnt, sind von einem direkt erfahrenen Erlebnis auf den Körper gebrachte Spuren, als die sie im Sinne eines Gegenbildes zum journalistischen Schreiben, das sich aus Erfahrungen anderer speist, fungieren sollen. Laschens Wunsch, ihm möge etwas zustoßen, geht aus dem Dilemma hervor, die Wirkungslosigkeit, Nachträglichkeit und Reduktion eines jeden sprachlichen Ausdrucks nie aufheben zu können. Stattdessen hat allein der Körper unmittelbar an der Wirklichkeit teil, bloß dass sich diese Teilhabe nicht sprachlich mitteilen lässt. Mit journalistischen Mitteln ist diese Teilhabe nicht darstellbar, aber sehr wohl, und das zeigt *Die Fälschung*, mit literarischen, indem genau diese Problemkonstellationen verhandelt werden.

Der Kontrast zwischen körperlicher und vermittelter Erfahrung ist auf den zweiten Blick ambivalent, denn zwar werden Narben direkt mit der Wirklichkeit verbunden (und sind somit der Sprache entgegengestellt), allerdings sind sie ebenso trügerische Zeichen auf der Haut, die, das zeigt sich an Laschens Narben, eine nicht immer zugängliche Geschichte haben. In ihrer Spezifik haben Laschens Narben nur eine mögliche Geschichte, eine mögliche Ursache. *Die Fälschung* nun stellt Laschen zwei weitere Figuren an die Seite, die ebenfalls Narben tragen und die auf je spezifische Weise mit Laschens Problem des Wirklichkeitszugangs in Verbindung stehen: seine Geliebte Ariane Nassar und deren adoptiertes Kind Amne.

Arianes grundlose Narbe

Ariane Nassar arbeitet in der deutschen Botschaft und lebt schon lange Zeit im Libanon, wo sie mit einem Libanesen verheiratet war, der aber bereits verstorben ist. Laschen lernte Ariane bei einem früheren Aufenthalt im Libanon kennen, sie ist auch sein erster Kontakt, als er

¹²² Vgl. Kap. 3.3.

erneut nach Beirut kommt. Er ruft sie an und bittet sie, ihm zu helfen, „einen neuen Überblick zu bekommen“.¹²³ Am Ende des kurzen Telefonats verabreden sie sich zum Essen und Laschen erinnert sich ihrer Narbe:

Sie verabredeten sich zum Mittagessen, wollten sich in der Hotelhalle treffen. Sie sagte, sie habe auch nicht viel zu tun. Das Botschaftspersonal bestehe nur noch aus fünf Leuten, von denen noch drei demnächst abreisen wollten aus Sicherheitsgründen, die aber von diesen Männern als familiäre Gründe bezeichnet würden. Über ihre linke Gesichtshälfte verlief eine Narbe vom Augenwinkel um die Wange herum bis zum Nasenflügel. Dadurch wurde die Wange hervorgehoben und der Mundwinkel etwas hochgezogen, ein Eindruck, der sich verlor, wenn sie redete, der sich überhaupt allmählich verlor. Als er den Hörer auflegte und eine Weile zum Fenster hinausschaute, fühlte er sich für die Stunden, die ihm bis zum Treffen blieben, gestärkt.¹²⁴

Übergangslos wird von den Botschaftsangestellten zur Narbe gewechselt, eine Textbewegung, die der Narbe nicht unähnlich ist, eine markierende Unterbrechung der Oberflächenstruktur der Haut bzw. eine Irritation auf der semantischen wie syntaktischen Ebene des Textes. Wieder – oder besser gesagt: schon hier, denn Arianes Narbe ist die erste im Roman genannte – ist es ein Bruch, mit dem die Narbe in abrupter Wendung von den heimkehrenden Männern in den Text dringt. Laschen, so legt es die Textstelle nahe, erinnert sich an die Narbe. Sachlich beschreibt der Text aus Laschens Perspektive Arianes markante Narbe, die sogar das Gesicht in seiner Tiefenstruktur verändert, indem es einen Mundwinkel leicht verrückt und so eigentlich ein die Figur Ariane prägendes Erkennungszeichen bildet. Für Laschen jedoch scheint dieser „Eindruck“ unbedeutend zu sein, weil er „sich überhaupt allmählich verlor“. Die Gewöhnung oder Vertrautheit, von der hier auszugehen ist, nivelliert den Effekt des leicht entstellten Gesichts als individuelle Markierung Arianes. Laschen normalisiert Arianes Gesicht, indem seine Wahrnehmung das markante, individuelle Merkmal der Narbe übersieht. In diesem Akt zeigt sich ein Verfahren des ‚De-markierens‘,¹²⁵ das das kennzeichnende Merkmal der Figur Ariane zwar bestätigt, aber zugleich auch suspendiert. So wie Laschen versucht, die Erinnerung an seine eigenen Narben zu verweigern, verweigert er auch Arianes Narbe ein sie individualisierendes Merkmal zu sein.¹²⁶

123 Born: *Die Fälschung*, S. 34.

124 Ebd.

125 Als Negation des Verbs markieren zu verstehen und nicht ‚demarkieren‘ im Sinne von abgrenzen.

126 In der existenzpsychologischen Lesart von Bosse/Lampen heißt es dazu: „Der Vorbehalt gegen sich selbst steht ihm ins Gesicht geschrieben; seine Geschichte, seine Haut, Laschen möchte Laschen los sein. Die Spuren seines ersten Selbstmordversuchs trägt er an den Handgelenken, zwei [sic!] Narben, die er sich selber zugefügt hat, die er selbst verdecken kann. Ariane andererseits trägt ihre Narbe im Gesicht [...]. In der verletzten Frau sieht Laschen wie in einem Spiegel verletzende Männer, aber nicht sich selber, den sich selber verletzenden Mann“. Heinrich Bosse und Ulrich A. Lampen: *Das Hineinspringen in die Totschlägerreihe Nicolas Borns Roman „Die Fälschung“*. München 1991. S. 73. – Das ist auch die einzige Stelle in dem Buch von Bosse/Lampen, die sich der Problematik der Narbe zuwendet, aber keinen Ansatz findet, diese für den Roman produktiv zu machen.

Ein zweiter Blick auf die zitierte Textstelle zeigt die Narbe in eine durch ein Medium bestimmte Kommunikationssituation eingebettet: Laschen und Ariane telefonieren. Sie sehen sich also nicht – und doch löst der rein auditive Kontakt die Erinnerung an ein wahrgenommenes Körpermerkmal aus. Arianes Narbe wird zuerst als erinnerte in den Text hineingeholt und erst in späteren Begegnungen als unmittelbar wahrgenommenes Hautzeichen adressiert. Die Erinnerung fungiert als ein distanzüberwindendes Phänomen, das eine vergangene körperliche Nähe aufruft und den doppelt zu lesenden Eindruck, der die Narbe ist und den Laschen von dieser hatte, aktualisiert.

Die nächsten zwei Bezugsstellen auf Arianes Narbe schließen unmittelbar an die erste an, weil sie den Moment des ‚Verschwindens‘ der Narbe aufnehmen. Ariane holt Laschen mit ihrem Auto im Hotel ab und beide fahren zu einem Restaurant. Der Text beschreibt Laschens Verhalten während der Fahrt folgendermaßen:

Er vermied es, sie beim Fahren von der Seite anzusehen, gerade weil ihm ihre makellose Gesichtshälfte zugewandt war. Die Narbe hatte er vorhin kaum wahrgenommen. Sie war so unauffällig geworden seit ihrem Kennenlernen, als hätte sie selbst sie vergessen.¹²⁷

Hier fällt zunächst auf, dass über den Begriff der Makellosigkeit die Narbe selbst als Makel bestimmt wird, der den Blick Laschens anzuziehen vermag. Nicht das makellose Gesicht wirkt anziehend, sondern die Versehrung; zugleich aber drängt sich die Narbe nicht dominant in Laschens Wahrnehmungsfeld, denn er hatte sie „vorhin kaum wahrgenommen“. Im Temporaladverb ‚vorhin‘ zeigt sich erneut, wie die Narbe aus einer bereits vergangenen Situation¹²⁸ erinnernd in den Text hineingeholt wird. Kaum wahrgenommen heißt aber gerade, dass die Narbe eben doch wahrgenommen wurde, nur dass sie im Moment der ersten Begegnung nach mehreren Wochen nicht die volle Aufmerksamkeit Laschens auf sich ziehen konnte. Die Begründung, die Narbe sei unauffällig geworden, bereitet das Verschwinden der Narbe in Laschens Wahrnehmung vor. Nachdem Laschen mit Ariane eine Nacht verbracht hat, fühlt er sich in einen „neuen Zustand“ versetzt, der ihn beflügelt und der ihm kurzzeitig den Glauben ans Schreiben wieder zurück gibt:¹²⁹

An den Händen war noch der Geruch von Ariane, so wie sie duftete, wenn sie mit ihm die Straße überquerte. Ihre Narbe war verschwunden, als er sie angeschaut hatte. Wie er Ariane angeschaut hatte, so hatte er zum erstenmal eine Frau angeschaut.¹³⁰

127 Born: *Die Fälschung*, S. 47.

128 Vgl. ebd. S. 44–46.

129 Vgl. ebd. S. 85–92.

130 Ebd. S. 92.

Der entscheidende zweite Satz ist durchaus ambivalent zu lesen, kann er doch einerseits als Bruch mit der personalen Perspektive gelesen werden, d.h. die Erzählinstanz würde sich dann von der Perspektive Laschens lösen und von sich aus die Narbe ins Spiel bringen. An der Narbe (ent)schieden sich dann die Erzählinstanzen, und die fast durchgängig eingenommene Fokalisierung auf Laschen wäre gebrochen, die Narbe also nicht nur Bruch im Text selbst, sondern auch Bruch (mit) der Erzählweise. Andererseits fügt sich der Satz aber auch in die personale Perspektivierung ein, denn die ihn umgebenden Sätze sind eindeutig aus Laschens Wahrnehmung formuliert.

Wichtiger scheint aber eine andere Ambivalenz zu sein, nämlich jene von Präsenz und Absenz der Narbe. Absent ist die Narbe in der Wahrnehmung des verliebten Mannes, der das weibliche Gesicht durch Gewöhnung nun vollends normalisiert und entindividualisiert, indem er die Narbe nicht mehr wahrnimmt, das Gesicht einem seiner unverwechselbaren Merkmale beraubt. Präsent ist die Narbe aber weiterhin, denn der Text muss, um vom Verschwinden der Narbe sprechen zu können sagen, dass „[i]hre Narbe“ verschwunden ist. Das Wort ‚Narbe‘ auf der Textebene weist darauf hin, dass die Narbe eben nur in der Wahrnehmung Laschens verschwunden ist, auf Arianes Gesicht und auch für den Text jedoch nicht. Was aber heißt es, wenn Laschen auf diese Art „zum erstenmal eine Frau angeschaut“ hat? Ariane wird damit nicht nur eines individuellen Merkmals beraubt, ihr wird auch ein Teil ihrer Biografie genommen, den der Text zwar nie erzählt, der aber gerade wegen der Präsenz der Narbe immer anwesend ist. Laschen, so legt es der Text zumindest nahe, liebt Ariane als ein Idealbild makelloser Weiblichkeit, als Projektionsfläche seiner Wünsche und Träume. Indem er die Narbe nivelliert, ihr das markierende Moment nimmt und Arianes Gesicht auf diese Weise als eine *Tabula rasa* imaginiert, bereitet er sein zukünftiges Leben mit ihr vor. Vom Körpergedächtnis befreit, kann er Arianes Körper in Besitz nehmen und sich als Eroberer fühlen. Makellosigkeit, Entindividualisierung und Reinheit sind Verfahren, wie im männlichen Blick das weibliche Gegenüber als Objekt des Begehrens entworfen wird. Die makellose, reine Frau entpuppt sich jedoch, wie die folgenden Textstellen belegen, als Phantasma, weil sich Ariane in ihrer Eigensinnigkeit behauptet und sich nicht von Laschens Projektionen vereinnahmen lässt. Ariane weiß, was sie will (ein Kind adoptieren) und was sie nicht will (eine Beziehung mit Laschen), das macht sie auch zu einer Gegenfigur Laschens.

Die drei hier untersuchten Textstellen eint, dass die Narbe immer nachträglich in den Text hineinkommt, d.h. nachdem ein Treffen stattgefunden hat und nicht währenddessen. Die Narbe Arianes ist zunächst nur eine erinnerte, eine auf Distanz gehaltene Narbe, was sich

auch darin zeigt, dass Arianes Narbe im Gegensatz zu Laschens biografisch verorteten Narben, vollkommen grund- oder vielmehr ursprungsloslos bleiben wird. Kommt der Text im weiteren Verlauf erneut auf Arianes Narbe zu sprechen, dann nicht mehr nachträglich, sondern gerade in unmittelbaren Wahrnehmungen Laschens.

Ariane möchte seit langem schon ein Kind adoptieren, erfüllt als verwitwete Christin jedoch nicht die regulären Voraussetzungen dafür. Sie sucht nach anderen Wegen und hört von einem „Kloster, dem ein Waisenhaus und ein Mädcheninternat angeschlossen war“¹³¹, in dem sie endlich das ersehnte Kind bekommen kann. Sie bittet Laschen sie dorthin zu begleiten. Allerdings darf sich Ariane nicht irgendein Kind aussuchen, die Klosterschwestern machen ihr vielmehr sehr deutlich klar, dass sie nur ein bestimmtes Kind bekommen könne. Kurz bevor Ariane das Kind gezeigt wird, registriert Laschen genau ihre Regungen:

Die Lamellen der Jalousien waren schräg gestellt. Das Licht fiel gebrochen ein, weich, ein altes samtenees Gelb. Ariane und die Schwester behandelten sich mit feindseliger Höflichkeit. Als die Schwester zu der hinteren, der letzten Kabine deutete und sich gleichzeitig zu weigern schien, weiter voranzugehen, stattdessen die Hände in die weiten Ärmel schob und einen Schritt zurücktrat, um Ariane vorbeigehen zu lassen, sah Laschen Arianes Gesicht zusammenbrechen, nieder in einen tiefen Alptraum von Angst und Erniedrigung. Fahl und entgeistert sah sie aus, die Narbe auf der Wange glänzte nicht wie sonst.¹³²

Die Narbe wird in dieser Stelle teilweise von der Perspektive Laschens abgelöst. Sie ist nicht mehr nur ein von ihm wahrgenommenes, unspezifisches Merkmal in Arianes Gesicht, sondern wird hier als ein in gewissen Grenzen veränderliches Hautzeichen vorgeführt. Die Veränderung der Narbe wird von Arianes Körper induziert, der ihr vor Angst die Farbe aus dem Gesicht treibt und dadurch die Wahrnehmbarkeit der Narbe verändert, die nun nicht mehr ‚glänzt wie sonst‘. War die Narbe in den vorhergehenden Stellen zwar als markantes wie markierendes Merkmal für die Figur Ariane eingeführt worden, wurde sie dort aber nicht in ihrer genauen Beschaffenheit beschrieben. Das wird hier nun nachgeholt und die Narbe als dauerhaft glänzend bestimmt. Diese Bestimmung präzisiert die Narbe als permanent sichtbares Hautzeichen, gerade für Laschen, aus dessen Perspektive die zeitliche Einordnung „wie sonst“ ja vorgenommen wird. Das Verschwinden der Narbe war für Laschens Wahrnehmung bisher leitend gewesen und erfährt durch die permanente Sichtbarkeit der Narbe einen neuen Aspekt. Laschen muss nämlich mehr oder minder vorsätzlich das Verschwinden der Narbe aus seiner Wahrnehmung betrieben haben. Das bestärkt meine

131 Ebd. S. 148.

132 Ebd. S. 152.

Lesart von der Idealisierung Arianes als unbeschriebene, blanke Projektionsfläche für Laschens Wünsche. Doch in dem Moment, in dem Ariane kurz davor steht, das von ihr lang ersehnte Kind zu Gesicht zu bekommen, verändert sich ihr eigenes Gesicht und Laschen kann die Narbe nicht mehr übersehen. Die Narbe insistiert als unleugbares Zeugnis der individuellen Geschichte Arianes und drängt in Laschens Wahrnehmung hinein.

Ariane muss nicht lange überlegen und wird sich für dieses Kind entscheiden:

Sie war wieder ganz gesammelt, und die Narbe war verschwunden in der Vertrautheit ihres Gesichts, in das auch die Farbe zurückgekehrt war, mehr noch, eine Röte aus Aufregung und Benommenheit. Es ist das Kind, flüsterte sie ihm zu und kniff ihn in den Arm. Es war Wirklichkeit geworden, und durch ihren veränderten Anblick erschien es ihm noch einen Grad wirklicher als die Wirklichkeit.¹³³

Dies ist der letzte Moment, in dem die Narbe für Laschen durch Vertrautheit (oder Gewöhnung) zu verschwinden scheint. Es ist ein Moment intensiver emotionaler Zuneigung, die allerdings im Blickwechsel mit dem versehrten Säugling hergestellt wird: „Er fühlte, wie das Gesicht des Kindes, die noch unbesetzten Blicke, die noch völlige Unzugehörigkeit, ihn mit Ariane zusammen anzog und festhielt. Er verstand sie auf einmal so restlos, als hätte er mit ihr jahrelang diesen Plan geschmiedet.“¹³⁴ Dieses (Ein)verständnis bewirkt den „veränderten Anblick“ Laschens auf Ariane, der in ein verändertes Wirklichkeitsempfinden mündet. Arianes Wirklichkeit gewordener Wunsch nach einem Kind ist für Laschen deshalb „noch einen Grad wirklicher“, weil er Arianes Gefühle zu teilen scheint. In Laschens Vorstellung bindet der Blick des Kindes ihn und Ariane als Paar zusammen. Vor dem Hintergrund des schon gesagten, ist es nicht verwunderlich, dass es eines Mediums bedarf, damit Laschen und Ariane in Beziehung mit- und zueinander gebracht werden – nur dass diese Beziehung von Laschen selbst dem Blick des Kindes abgelesen wird. Erneut nimmt er eine Projektion seiner Wünsche vor und legt sie in die Blicke eines anderen hinein. Und wieder muss er die Vergeblichkeit seiner Vorstellungen erkennen, als Ariane sich zuhause mit dem Kind zurückzieht und ihre ganze Aufmerksamkeit auf die Genesung des kleinen Mädchens richtet. Laschen akzeptiert zunächst die neue Situation, kann sich gegen seine Eifersucht aber letztlich nicht wehren und beginnt, Ariane heimlich zu beobachten. Bald muss er erfahren, dass Ariane einen anderen, einheimischen Mann, einen Soldaten trifft, was seine Anstrengungen verstärkt, ihr nachzustellen. Eines Abends beobachtet er beide vor Arianes Haus; als der Mann weggefahren ist, gerät Laschens in einen imaginierten Aktionismus:

133 Ebd. S. 154.

134 Ebd.

Die Scheinwerfer jagten links herum um die Gartenmauer in Richtung Maazra. Ariane ging langsam mit gesenktem Kopf zur Treppe zurück. Sie sah ganz gesammelt aus, als horche sie noch immer auf die Nebengeräusche. Aber er hätte ruhig auf einen Zweig treten können – die Hauptgeräusche waren gleichmäßig und laut genug, alles andere zu tarnen. Das Messer fiel ihm ein, die Lederscheide lag dicht und warm an der Haut. Der Tragriemen schnitt die Haut unter dem Kniegelenk etwas ein. Er wollte heraustreten aus dem Versteck, ihr in den Weg treten, und dann? Was hätte er zu sagen gehabt? Das würde sich schon ergeben. Vielleicht konnte er sich nicht beherrschen und schlug sie ins Gesicht, auf die Narbe, auf diesen kleinen harten Steg im Gesicht.¹³⁵

Laschen tritt in ein doppeltes Konkurrenzverhältnis zu dem anderen Mann: als Soldat nimmt dieser unmittelbar an den Kampfhandlungen teil und als Geliebter Arianes besetzt er jene Rolle, die Laschen in seinen Träumen sich selbst immer zugedacht hatte. Er versucht dem Anderen ähnlich zu werden durch Ausnutzen seiner eigenen männlich-physischen Dominanz. Die Szene weist strukturelle Parallelen zu der Situation in Damur auf, wo Laschen die Wirkungslosigkeit des eigenen Sprechens erfahren hatte. Auch die imaginierte Konfliktsituation mit Ariane ist bestimmt von einem Auseinandertreten von Sprache und Handeln, wenn Laschen bereits die Vergeblichkeit seines möglichen Sprechens antizipiert und als einzigen Ausweg einen Gewaltakt in Betracht zieht. Nicht ohne Grund möchte Laschen auf die Narbe schlagen, die nun ganz anders, nämlich als klein und hart beschrieben wird, als Steg; sie hat für Laschen ihre geschmeidige, bogenartige, ja filigrane Form verloren. Die Narbe ist nicht mehr positiv ästhetisch besetzt, sondern gerät zu einem häßlichen, nun wirklich entstellenden Makel.

Dass Laschens imaginierter Schlag ausgerechnet auf Arianes Narbe zielt, ist in mehrfacher Hinsicht bezeichnend. Zunächst lässt es die Lesart zu, Laschen wolle Ariane zwar körperlich verletzen, ihr aber keine Wunde zufügen, die ihr Gesicht möglicherweise mit einer weiteren Narbe verunstalten würde. Die alte Wunde würde vielleicht erneut aufreißen, ohne den Verlauf der Narbe zu beeinflussen. Dies wäre die Aktualisierung der ursprünglichen Wunde und das gewaltsame Eintreten Laschens in Arianes Biografie, die ihm ebenso verwehrt geblieben ist wie Leser:innen des Romans. Laschen schiebe sich dann in Arianes Körpergedächtnis ein, allerdings nicht mit einer originär von ihm ausgehenden Gewalttat, denn er würde ja lediglich die Spuren eines möglichen anderen Mannes benutzen, um selbst keine Spuren, keinen bleibenden Eindruck zu hinterlassen.

Der Schlag auf den „kleinen harten Steg“ ist aber ebenso als Akt des Überschreibens lesbar, in dem Laschens Wunsch nach Dominanz über Ariane wie über andere Männer durchschimmert. Indem sein Schlag die alte Wunde womöglich erneut öffnen würde, wäre

135 Ebd. S. 248–249.

Laschen die Möglichkeit gegeben, die Spuren vergangener Gewalt auszulöschen und mit seiner eigenen zu überschreiben. Er hätte Ariane zurückerobert aus der Hand eines Anderen, der Deutsche hätte die im fremden Land von einem fremden Mann verführte Frau befreit, und nicht ohne Grund befallen Laschen rassistische Ausfälle, wenn er sich fragt, „[w]ie sie es überhaupt aushalten [konnte], sich von diesem Araber *und von ihm* berühren zu lassen“.¹³⁶ Eine doppelte Grenzziehung zeigt sich, wenn Laschen den anderen Freund abschätzig als Araber bezeichnet (Libanese, Mann, der Andere wären ja weniger verfängliche Synonyme), der die deutsche Frau berührt und der Text die Unterscheidung zwischen dem Araber und Laschen typografisch nachvollzieht und verstärkt, wenn die auf Laschen bezogenen Worte ‚und von ihm‘ kursiv hervorgehoben werden.

Die letzte Erwähnung der Narbe Arianes schließt einen Kreis, wie gleich zu sehen ist. Ariane hat Laschen zu einem Essen eingeladen, bei dem außer ‚der andere Freund‘ auch ein befreundetes Ehepaar¹³⁷ zugegen ist:

Ariane öffnete die Tür, legte die Hände auf seine Schultern und küßte ihm beide Wangen. Daß ihr Gesicht gerötet war, erkannte er an der sehr blassen, vertieft liegenden Narbe. Im Fernsehen liefen Reklamespots. Der andere Freund saß mit lang ausgestreckten gespreizten Beinen davor in einem Sessel und blickte nur kurz um die Rückenlehne herum.¹³⁸

Die Narbe ist ein doppelter Index, verweist sie doch nicht mehr nur allgemein auf eine zurückliegende Wunde, sondern dient Laschen vor allem als Index für Arianes Scham, „[b]estimmt war Ariane vorhin noch mit ihm im Bett gewesen. Andererseits war es in der Küche sehr warm, und sie konnte vom Kochen erhitzt sein.“¹³⁹ Weil die Narbe die Rötung des Gesichts nicht mitvollziehen kann, hebt sie Arianes Errötung erst hervor, und gerät so aus dem Wahrnehmungsfokus Laschens heraus und verliert für ihn an Bedeutung. Nochmals nimmt der Text eine Präzisierung der Narbe vor, wenn sie als vertieft liegend beschrieben wird, was eine Verkehrung zu den vorhergehenden Beschreibungen darstellt, die ja vor allem darauf abzielten, die Narbe weitestgehend in die Struktur des Gesichts zu integrieren, bis sie schließlich für kurze Zeit verschwand. Nun, da die Narbe deutlich in ihrer Ausprägung sich vom Gesicht abhebt, wird sie letztlich im Gesicht manifestiert und als markantes wie markierendes Merkmal der Figur Ariane restituiert.

136 Ebd. S. 249 (H.i.O.).

137 Das Ehepaar Talhar. Die Frau ist Deutsche, der Mann Libanese: „Die linke Gesichtshälfte von Mr. Talhar war stark verunstaltet von einer Hautübertragung, deren Ränder gekräuselt vernarbt waren. Die Nadelstiche waren noch zu sehen, schwarz, als hätten sich unter der Haut Zecken angesiedelt.“ Ebd. S. 282.

138 Ebd. S. 277.

139 Ebd. S. 278.

Mit der letzten Erwähnung von Arianes Narbe kommt der Text indirekt nochmals auf deren erste Erwähnung zurück, die ja über das Distanzmedium Telefon induziert war. Vom Telefon nahm die Erinnerung an Arianes Narbe ihren Ausgang. Jetzt aber, während der letzten Begegnung mit Ariane und kurz vor Laschens Rückkehr nach Hamburg, wendet der Text sich diesmal abrupt von der Narbe ab und zu den Reklamespots im Fernsehen, die sich der andere Freund, als wohne er bereits bei Ariane, gemütlich im Sessel anschaut. Es entsteht dadurch eine Nähe zwischen Ariane und dem Anderen, die Laschen nie erreichen konnte, immer blieb ihre Beziehung auch dann auf Distanz, wenn sie miteinander schliefen.

In der Gesamtschau zeigt sich, wie die Narbe Arianes in den ersten Nennungen im Modus des Nachtrags als erinnertes Körpermerkmal in den Text eingebracht und als kennzeichnendes Merkmal eher zurückgewiesen wurde. Laschen übersieht die Narbe vorsätzlich, er bereinigt und normalisiert Arianes Gesicht, und enthebt sie so ihrer Biografie.¹⁴⁰ In allen anderen nachfolgenden Stellen wird die Narbe in Situationen erwähnt, die Laschens unmittelbare Wahrnehmung derselben thematisieren und in denen ein nachträgliches Erinnern nicht mehr gegeben ist. Nun beginnt eine Dynamik, die Laschens zunehmende Enttäuschung nachvollzieht, denn die Narbe wird wieder zu dem, was sie ist, ein das Individuum Ariane exklusiv markierendes Hautzeichen. In dem Maße wie sich Laschen und Ariane voneinander entfernen, tritt die Narbe als Grenzphänomen erneut auf den Plan. Und wie Laschens eigene Narben des misslungenen Selbstmordversuchs, die ähnlich den Sandbuchten fahl und dünn seine Handgelenke markieren, so ist auch Arianes blasse und schmale Narbe eine Markierung besonderer Art, weil sie ein Grenz- bzw. Zugangsregime ausführt. Ihre Narbe wird zu einem besonderen Zeichen, indem sie, ähnlich wie die Penisnarbe in *NOX* als apotropäisches Zeichen fungiert und einen abwehrenden Charakter entfaltet.

„das Geschöpf Gottes“: Amne als Gegenfigur zu Laschen
Laschen erfährt seine Beziehung zu Ariane als vielfach gefährdet. Sie scheitert letztlich an mehreren Umständen: Ariane möchte ihre Unabhängigkeit bewahren, sich nicht dauerhaft an Laschen binden, sie trifft einen anderen Mann und widmet schließlich ihre volle Aufmerksamkeit dem Kind. Dieses Kind, obwohl kaum präsent im Text, gerät für Laschen nicht nur zum größten Hindernis für seine Beziehung zu Ariane, sondern das Kind erfüllt eine bestimmte Funktion innerhalb des Romans. Denn was passiert, wenn eine Narbe zwar eine weitestgehend bekannte Ursache hat, mit ihr aber keine individuelle Geschichte verbunden ist,

140 Ähnlich vielleicht wie bei Dehmel oder generell als Anspielung auf den Topos der Makellosigkeit des weiblichen Gesichts.

und die Narbe zudem ersichtlich aus der Konfrontation mit der von Laschen ersehnten Wirklichkeit herrührt? Diese Frage wird am größt möglichen Gegensatz zu Laschen expliziert: dem kriegsversehrten Säugling Amne.

Die Episode im Kloster, als Ariane das Kind zum ersten Mal sieht, ist von einer bedrückenden Atmosphäre geprägt, Laschen und Ariane werden von der leitenden Schwester äußerst abschätzig behandelt. Von Anfang an ist Ariane klar, dass sie sich nicht etwa ein Kind aussuchen darf, weil „nur ein Kind unter allen ihr zugedacht ist, eines, das man hier rasch und formlos abgeben will.“¹⁴¹ Jenes eine Kind ist in der „hinteren, der letzten Kabine“¹⁴² untergebracht, und ebenso wie es im Raum an den Rand versetzt ist, ist es ebenso als muslimisches¹⁴³ Kind in einem christlichen Kloster ein allenfalls geduldeter Gast. Vor allem aber sind es seine Versehrungen, die dem Säugling eine Randposition geben. Als ästhetische Randerscheinung übt das Kind eine zwiespältige Faszination aus: sagte die Schwester kurz zuvor über „vier kriegsversehrte Säuglinge, [...] schön sind sie alle“, so nimmt Laschen doch ihr Zögern vor der letzten Kabine wahr, denn ihm ist, als ob sich die Schwester „zu weigern schien, weiter voranzugehen [und] stattdessen die Hände in die Ärmel schob und einen Schritt zurücktrat, um Ariane vorbeigehen zu lassen“.¹⁴⁴ Hier deutet sich bereits etwas an, das das Kind vor den anderen Kindern auszuzeichnen scheint. Doch bevor das Kind ins Wahrnehmungsfeld rückt, inszeniert der Text den kurzen Weg Arianes in die Kabine hinein als mimisches Martyrium, er lässt „Arianes Gesicht zusammenbrechen, nieder in einen tiefen Alptraum von Angst und Erniedrigung. Fahl und entgeistert sah sie aus, die Narbe auf der Wange glänzte nicht wie sonst.“¹⁴⁵ Es ist bezeichnend, dass an dieser Stelle Laschen die Mimik Arianes und sogar deren eigene Narbe wahrnimmt. Zum einen aktualisiert sich in seiner Fokussierung auf Arianes Mimik und Narbe sein eigener Verwundungswunsch, zugleich ist es aber auch eine Vorbereitung auf das gleich zu sehende Kind:

Ariane ging langsam auf die Kabine zu, als folge sie mit Widerwillen einem hypnotischen Befehl. Laschen folgte ihr. Sie drehte sich nach ihm um und machte ein erstauntes Gesicht. Ich habe Angst, flüsterte sie. Er ging mit ihr zusammen in die Kabine, hatte ihren Arm gefaßt, der weich und schwer war. Sie standen am Fußende des kleinen Bettes, und er meinte keine Augen mehr zu haben, so intensiv sah er mit den ihren, da war er sich sicher. Sofort versenkten sich ihre Blicke

141 Born: *Die Fälschung*, S. 152.

142 Ebd.

143 Dass es sich wahrscheinlich um ein solches handelt, erschließt sich über die Aussage der Schwester, das Kind sei zwar im (christlich geprägten) Viertel Beiruts Achrafieh gefunden worden, dass es aber „sicher nicht aus Achrafieh“ stamme. Kurz darauf „bemerkte er [Laschen], daß das Kind tiefdunkel war, worüber er, wie er selbst bemerkte, an Arianes Stelle etwas erschrak“. Das Erschrecken ist lesbar entweder als stereotype Verbindung von Hautfarbe und Islam (und würde damit auch Laschens latenten Rassismus belegen) oder bezieht sich bloß auf die verbrannte Haut des Kindes. Vgl. ebd. S. 153.

144 Ebd. S. 152.

145 Ebd.

und die des Kindes ineinander. Große braune Augen waren es, die ruhig blickten. Er bemerkte lange keinen Wimpernschlag, nur den gleichbleibenden und Ruhe aussendenden samtigen Glanz. Das Haar war schwarz und bildete an den Seiten und über den Ohren einen dünnen lockigen Pelz. In dem Gesicht regte sich nichts. Die Lippen waren stumpf, und es hingen abgeschälte weiße Hautpartikel daran. Sie traten neben das Bett. Es folgte ihnen mit den Augen, ohne den Kopf zu drehen. Es zeigte Interesse an ihnen, weil sie es waren, die den engen Verschlag betreten hatten, sonst keinen Ausdruck.¹⁴⁶

In dieser komplexen Szenerie ist eine deutliche thematische Zweiteilung erkennbar. Nachdem Laschen und Ariane die Kabine betreten haben, liegt die Aufmerksamkeit des Textes auf beider Sehen und Blicken. Laschen imaginiert eine Verschmelzung seiner mit Arianes Blicken, um dann doch wieder eine eigene Blickposition einzunehmen, weil die Blicke Arianes und des Kindes nun ihrerseits eine Verbindung eingehen, von der Laschen ausgeschlossen bleibt. Er sieht nun mit seinen eigenen Augen jene des Kindes, registriert deren Farbe und Glanz und die Ruhe, die sie ausstrahlen, um dann erst die äußere Erscheinung des Kindes zu erfassen. Es ist, als würde Laschens Blick langsam, ja sogar zögerlich das Gesicht von den Haaren bis zu den verbrannten Lippen erkunden (um sich nicht unmittelbar den Verletzungen des Kindes auszusetzen). Den ersten thematischen Block bildet der intensive (und doppelsinnige) Blickwechsel. Zunächst meint Laschen mit Arianes Augen zu sehen, so dass ambivalent bleibt, ob es „ihre Blicke“ im Sinne von beider Blicke sind, die sich mit denen des Kindes begegnen oder Arianes alleine. Der Textverlauf legt jedoch nahe, dass die von Laschen imaginierte Blickverschmelzung von äußerst kurzer Dauer ist, denn zwei Sätze weiter ist der Wahrnehmungsmittelpunkt schon wieder bei Laschen verankert.

Dieser Wechsel leitet zum zweiten thematischen Block über, einer synekdochischen Beschreibung des Kindes. Der Text beschreibt aus Laschens Perspektive das Kind nicht als ganzes Wesen, sondern nur jene Körperteile, die erkennbar von kontextuell gesetzten, erwartbaren Normen abweichen: die schwarzen Haare und deren pelzige Textur verweisen auf den Stereotyp des ‚Arabers‘, kurz darauf bemerkt Laschen zudem, „daß das Kind tiefdunkel war“;¹⁴⁷ das unbewegte Gesicht ist frei von Mimik und erlaubt eben keine Lektüre der Stimmung des Kindes wie es vorher noch bei Ariane möglich war; und die stumpfen Lippen mit der sich abschälenden Haut widersprechen dem Bild von zarter, reiner Babyhaut. In Laschens Blick gewinnt das Kind keine körperliche Ganzheit; als ein Vexierbild antiker Statuen ist es ein Kopf ohne Torso mit dunkler Hautfarbe und ohne die Ebenmäßigkeit der Körperteile. Das Verfahren der synekdochischen Darstellung des kindlichen Körpers ähnelt Laschens Verhältnis zur Wirklichkeit, indem er in der Konfrontation mit dem versehrten

146 Ebd. S. 153.

147 Vgl. Fußnote 143.

Säugling ebenfalls eine distanzierende Haltung einnimmt. Auf der rhetorischen Ebene zeigt sich diese Distanznahme zum einen in den Synekdochen, die ein vollständiges Bild des Kindes nicht entstehen lassen, zum anderen stößt das Insistieren des versehrten kindlichen Körpers Laschen an seine Wahrnehmungsgrenze, der er nur mit einer distanzierenden Sprachgeste begegnen kann.

Auch später, nachdem Ariane das Kind adoptiert und ihm den Namen Amne gegeben hat, wird in Zusammenhang mit dem Kind nie von Narben gesprochen. Einmal ist Ariane am Telefon in Tränen aufgelöst und erzählt Laschen, dass es „fast keine Haut mehr“¹⁴⁸ habe. Und als er sie einige Tage später besucht und beide das schlafende Kind betrachten, liegt es „in seinem Gitterbett mit offenem Mund und ausgebreiteten Armen. [...] Sie hatte die Tür zum Korridor offengelassen, so daß etwas Licht auf die bestickte Decke fiel. Das kleine Gesicht lag im Schatten. Sie sagte, die Haut heilt ganz schnell“.¹⁴⁹ Sowohl Ariane wie auch Laschen verschweigen das Offensichtliche, und desto mehr gewinnen die Narben des Kindes an Bedeutung, weil sie auf das Insistieren des Körpers und der damit verbundenen Suspendierung eines sprachlichen Ausdrucks verweisen. Das Insistieren vor allem des versehrten Körpers setzt sprachliche Bewältigungsstrategien außer Kraft,¹⁵⁰ denn die bloße Erwähnung, das Kind habe „fast keine Haut mehr“ sagt zunächst nichts über die Verletzung selbst, sondern hegt den versehrten Körper ein statt ihm Raum zur Entfaltung zu geben.

Es sind die unausgesprochenen Narben des Säuglings Amne, die für die Figur des Journalisten Laschen eine besondere Bedeutung annehmen, denn dieses Kind wurde bereits stärker von der Wirklichkeit gezeichnet als es Laschen für sich selbst wünscht; sein Streben nach Konfrontation mit der Wirklichkeit erweist sich in der Gegenfigur¹⁵¹ Amne als eine naive Vorstellung, denn das, was sich Laschen unter einer „schweren Verletzung am eigenen Leibe“ vorstellen mag, rührt nicht im geringsten an das, was Arianes Kind widerfahren ist. Vor diesem Hintergrund zeigen sich Laschens Versuche, der Wirklichkeit nahe zu kommen als aussichtslos, weil es einen gravierenden Unterschied zwischen ihm und dem Kind gibt: die Verletzungen Amnes sind von ihr nicht intendiert, Laschen aber möchte sich bewusst in Gefahr bringen, bewusst eine Verletzung erfahren, die ihn vermeintlich die Wirklichkeit spüren lässt. Das hatte er ja bereits nach dem Abitur versucht und war gescheitert, wovon

148 Born: *Die Fälschung*, S. 168.

149 Ebd. S. 214.

150 Vgl. hierzu auch Kapitel 4 dieser Arbeit „Aus der Sprache fallen“.

151 Bosse und Lampen schreiben dazu lediglich: „In dem Kind wittert Laschen jenen Dritten, der die erträumte Zweisamkeit mit Ariane vernichten wird. In Arianes Freund Ahmed wird er ihn zuletzt auch leibhaftig vor sich sehen.“ Bosse/Lampen: *Das Hineinspringen in die Totschlägerreihe*, S. 77. – Das ist zwar richtig, aber zu kurz gegriffen, wie ich zu zeigen versuche.

seine Narben beredt Zeugnis ablegen. Erst in der Kontrastfigur des Säuglings ist erkennbar, dass der Mann Laschen keinerlei Entwicklung durchgemacht hat, immer noch ist ihm ein für ihn angemessener, sich der Kontingenz hingebender Zugang zur Wirklichkeit verwehrt. Denn unzweifelhaft ist es Kontingenz, woraus die Narben des Kindes resultieren, aber gerade mit seinem Wunsch, kontrolliert verletzt zu werden, möchte Laschen jede Kontingenz ausschalten. Damit muss er aber zwangsläufig sein Ziel verfehlen, denn kontingente Ereignisse vermeiden zu wollen hieße, die ihn umgebende Kriegswirklichkeit und deren Kontingenzzpotential zu verkennen, wie überhaupt das Konzept Wirklichkeit zu verkennen, denn Wirklichkeit ist immer schon kontingent. Davon zeugen die Narben des Kindes Amne, die Laschen in einem hohen Maße verunsichern.

Mit den Figuren Laschen und Amne stellt *Die Fälschung* zwei Modi der Zeugenschaft gegenüber und befragt diese auf ihr Verhältnis zur Wirklichkeit, genauer auf das, was nötig ist, damit ein Zeugnis von etwas zeugen kann, etwas bezeugen kann (ohne immer genau zu wissen, was eigentlich bezeugt wird). Laschen entwickelt ein Konzept von Körperzeugenschaft, dessen maßgebliches Kriterium eine unmittelbare Begegnung mit Wirklichkeit ist, wobei sich zeigte, dass Wirklichkeit, wie Laschen sie versteht, keine Allgemeingültigkeit beanspruchen kann, wird sein Zugang doch gleich mehrfach reglementiert: zum einen hat er nur beschränkten Zugang zu Kriegsschauplätzen (Nachträglichkeit) und Informationen, zum anderen gewährt ihm sein Privileg als westlicher Journalist eine Schutzzone. Vor allem aber fehlt in seinem Verständnis von Wirklichkeit deren grundsätzliche Kontingenz, und damit gerade das, was Wirklichkeit ausmacht. Was Laschen als seine Wirklichkeit erfährt und (an)erkennt ist grundverschieden von der Wirklichkeit des Kindes Amne. Das weiß er sehr wohl und strebt nach einer Veränderung, die er mit einer punktuellen, einmaligen und dazu noch kontrollierten körperlichen Beteiligung glaubt erreichen zu können. Doch weder ein kontrolliertes noch ein einmaliges Involviertsein kann die Veränderung herbeiführen, weil darin das Kontingenzzmoment aufgehoben wäre. Amne jedoch kann sich dem Kontingenzzwang der Wirklichkeit nicht entziehen, weil sie als Baby nicht handlungsfähig ist und sie über keine Privilegien verfügt.

Durchkreuzen. Das Wuchern der Narbe in Howard Hawks' *Scarface*

Howard Hawks' *Scarface* gehört zu jenen drei Filmen, die ab 1930 das Genre des Gangsterfilms maßgeblich beeinflusst haben,¹ nicht nur, weil sie kommerziell sehr erfolgreich waren, sondern v.a. weil sie trotz oder gerade wegen der „Beschränkungen des Production-Codes von 1930“ einen gemeinsamen Stil entwickelten.² Das Bild des Gangsters in der amerikanischen Gesellschaft dieser Zeit war vor allem bestimmt „von der positiven Anschauung [...], die breite Schichten während der Prohibitionszeit von ihm gewonnen hatten.“³ Damit aber hinkte das Bild den tatsächlichen Verhältnissen bereits weit hinterher, denn der Gangster, wie ihn die Filme dem Publikum präsentierten, war bereits ein Anachronismus, ein den Zeitläuften nicht mehr angepasster Individualist. Die ‚neuen‘ Kriminellen waren gerade durch die Prohibitions-gesetze dazu gezwungen worden, sich aus ihrer Abschottung zu befreien und sich der Politik anzunähern.⁴ So entstanden Abhängigkeitsverhältnisse, die der in den Gangsterfilmen dargestellten Gang-Wirklichkeit nicht mehr entsprachen, weil sie bereits weit komplexer geworden waren. „Der Gangster als individualistischer Kämpfer (aber auch als Kämpfer für den Individualismus), eben jener *tough guy*, den der Film herausstellte, gehörte bereits zur untersten Kategorie in der Gangster-Hierarchie.“⁵

Scarface erzählt mit drastischen Mitteln und Bildern von Aufstieg und Fall des Gangsters Antonio Camonte während der Prohibition. Tony, von Brutalität und Wahn getrieben, möchte die Macht in der Southside an sich reißen und verübt im Auftrag Johnny Lovos zahlreiche Anschläge, treibt Geld ein und ermordet gleich in der ersten Szene seinen eigenen Boss Louis Costillo. Nachdem Tony entgegen Lovos Befehl immer wieder Männer der Gegenseite umbringt, wird er untragbar und zu einer Gefahr. Ein Attentat auf Tony scheitert, der sich daraufhin an Lovo rächt, ihn von seiner rechten Hand Guino Rinaldo

1 Vgl. Georg Seeßlen: *Der Asphalt-Dschungel. Geschichte und Mythologie des Gangster-Films*. Reinbek bei Hamburg 1980. S. 111. – Der andere Film ist *Little Caesar* von Mervyn LeRoy. Für Lloyd Hughes zählt zudem *The Public Enemy* von William A. Wellman dazu. Vgl. Lloyd Hughes: *The Rough Guide to Gangster Movies*. London 2005. S. 28.

2 Beschränkungen waren etwa, dass „weder ein Überfall im Detail noch der Gebrauch von Schußwaffen mit der Folge einer Verwundung aus der Nähe gezeigt werden“ durften. Zu den Stilelementen zählt Seeßlen „die Verwendung der Dunkelheit, des Schattens, der Atmosphäre von Zwielflicht und Nebel und die elliptische Erzählweise“. Seeßlen: *Der Asphalt-Dschungel*, S. 112–113. – „This triumvirate defined every trope, every icon, and every theme of the classic model: the rise and fall of an immigrant, the allusions to Al Capone, the honour killings, the moll, the cars, the tommy guns, the gang war, the significance of clothes, the best friend, the loyal mother, the father figure who must be killed and usurped, the shoot-out in the streets, and the pathetic death of the protagonist, usually apotheosized by some famous last words.“ Hughes: *Rough Guide to Gangster Movies*, S. 28.

3 Seeßlen: *Der Asphalt-Dschungel*, S. 111.

4 Vgl. ebd. S. 110–111.

5 Ebd. S. 111.

umbringen lässt und dann selber zum Boss der Southside avanciert. Dort kann er sich allerdings nur kurz halten, denn nachdem er Guino getötet hat, weil der heimlich Tonys Schwester geheiratet hatte, wird er schließlich von der Polizei in einem dramatischen Showdown erschossen.

Howard Hawks' *Scarface* hatte schon vor seinem Kinostart eine bewegte Geschichte. 1930 bereits gedreht, verzögerte sich die Veröffentlichung um zwei Jahre, weil die Zensurbehörden wie die Produktionsfirma starke Bedenken wegen der Gewaltdarstellungen und überhaupt wegen der Thematik anzumelden hatten.⁶ Es entbrannte eine moralische Debatte um die vermeintlich zu intensive und positive Beschäftigung mit dem kriminellen Milieu, sodass negative Einflüsse auf die Zuschauer befürchtet wurden. Deshalb wurde der Film in der von Hawks fertiggestellten Fassung verboten. Erst in einer bereinigten Version mit neuem Anfang und einem anderen Ende konnte er 1932 in die Kinos kommen.

Was ich im Folgenden am Beispiel von Howard Hawks' *Scarface* zeigen möchte, betrifft die Verhandlung von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit der Narbe im Verhältnis zum Medium Film. Darin zeigen sich medienspezifische Unterschiede: wenn etwa Texte in der bloßen Benennung etwas sichtbar machen (sowohl für den lesenden Blick wie auch im Erzählten selbst), kann der Film mit der Unsichtbarkeit von Merkmalen spielen; zeigen und verbergen sind demnach zwei zentrale filmische Verfahren, die es zu untersuchen gilt. Zum anderen möchte ich das Übergreifen der Narbe auf den Film selbst untersuchen, was in *Scarface* als rhetorischer Modus im Sinne einer Metonymie lesbar ist. Man kann hier von einer Kopplung oder Verschaltung von Narbe und Medium sprechen, wobei Hawks' Film dabei sehr plakativ vorgeht. Die Narbe in *Scarface* bildet sich im und auf das Medium Film ab und ist letztlich allgegenwärtig.

(Un)Sichtbarkeiten

Wie schon in den Analysen der literarischen Texte deutlich wurde, ist mit Narben oft auch eine Verhandlung von Sichtbarkeiten bzw. Unsichtbarkeiten verbunden. Damit spielt auch *Scarface* offensiv, wenn Tony Camonte erstmals erkennbar⁷ in die Handlung tritt. Tony sitzt auf einem Barbierstuhl, offenbar wurde er kurz zuvor rasiert, denn sein Gesicht ist noch unter einem Handtuch verborgen. Der Polizist Guarino kommt in den Laden und will Tony aufs Revier mitnehmen zu einem Verhör, wegen des zuvor begangenen Mordes an Louis Costillo. Guarino fragt Guino, wo Camonte ist, woraufhin Guino mit einem Fingerzeig in den Raum

6 Vgl. Hughes: *Rough Guide to Gangster Movies*, S. 168.

7 Auf die Sonderstellung der ersten Szene des Films komme ich später zu sprechen.

hinein auf Tony deutet. Guarino spricht Tony direkt an, der das Handtuch vom Gesicht zieht und sich und seine markante kreuzförmige Narbe in einem *close-up* präsentiert. Nicht nur bildkompositorisch wird hier die Narbe in den Mittelpunkt gerückt, auch sprachlich und gestisch findet eine Thematisierung bzw. Lenkung auf die Narbe statt, wenn Tony übertrieben larmoyant Guarinos Ansinnen mit der Bemerkung und einem lockeren Fingerzeig auf sein Gesicht kommentiert: „Why d’you hurry? I’m getting a massage, too.“⁸



Abbildung 16



Abbildung 17

In diesem *close-up* wird eine für den Film elementare Setzung vorgenommen: direkt neben Tonys Kopf ist im Hintergrund das Kreuzmuster der Wandvertäfelung zu erkennen, das als Doppel der Narbe figuriert. Das Kreuz wird von nun an überall dort auftauchen, wo Tony mordet oder morden lässt. Das heißt, die Narbe wird metonymisch dupliziert, sodass der Film nicht beständig die Narbe zeigen muss, um zu verdeutlichen, dass es Tony ist, der mordet. Im Kreuz überlagern sich gleichsam verschiedene Filmebenen: so verbinden die Kreuze auf narrativer Ebene jeden der Morde bzw. alle Opfer miteinander und binden diese strukturell an Tony zurück, dessen spezifisches Hautzeichen sich ikonisch in Objekte und andere Darstellungsmodi (Licht, Schrift) einschreibt. Die Objekte stehen somit nicht als sie selbst, sondern sind über ihre Formanalogie zur Narbe von dieser affiziert: die Dinge stehen dann nicht einfach *pars pro toto*, sie sind die Narbe.

Mindestens dreizehn solcher Vervielfältigungen lassen sich in *Scarface* erkennen, angefangen bei den *opening credits*, über die ersten Auftritte Tonys, den diversen Morden und schließlich beim Abspann endend. Es ist also die Narbe, die hier als strukturierendes Element eine zentrale Rolle spielt und als Motiv⁹ vielgestaltig das filmische Interieur dominiert. Als erste Deutung drängt es sich geradezu auf, das Kreuz als Insigne des Tötens zu lesen, als

8 Howard Hawks: *Scarface*, 2005 [1932], 00:07:09–00:07:11. – Die deutsche Synchronisation vereindeutigt das: „Wozu die Eile? Ich bekomme noch eine Gesichtsmassage.“

9 Im durchaus doppelten Sinne: Motiv als wiederkehrendes Element in Texten oder auch Filmen, und Motiv als konkreter Gegenstand einer Fotografie etwa.

Todesomen, das bezeichnender Weise fast immer unmittelbar mit Tony in Verbindung steht.¹⁰ Diese Lesart möchte ich nicht verfolgen, vielmehr geht es mir darum zu untersuchen, in welchem Verhältnis das allgegenwärtige Kreuz eigentlich zur Narbe steht. Eben weil sich die Lesart aufdrängt, das Kreuzmotiv schlicht als Signifikant/Signatur für den Tod zu verstehen, der zuverlässig jemanden ereilt, der im Zeichen des Kreuzes auftaucht, wie beispielsweise Tonys Gegenspieler Gaffney (Boris Karloff), möchte ich danach fragen, was die Narbe darüber hinaus für den Film *Scarface* noch sein kann.

Was also hat es mit der Narbe auf sich? Tonys Narbe ist zunächst einmal ebenso allgegenwärtig wie die Kreuze, doch als Narbe ist sie Tony als Figur zugeordnet. Ist Tony im Bild, ist es seine Narbe auch. Einmal kommt die Rede sogar explizit auf sein Hautzeichen. In einem Gespräch am Anfang des Films besucht Tony seinen neuen Boss Johnny Lovo in dessen Wohnung. Dort lernt er Poppy, Lovos Freundin, kennen, der er sofort Avancen macht, sie das aber (noch) kühl ablehnt. Sie



Abbildung 18

nimmt ihn nicht ernst, erkennt in ihm noch nicht das Potential und den Willen, die ihn später zur Spitze und damit auch sie in seine Arme führen sollen. In diesem Gespräch kommt also die Rede auf Tonys Narbe, und das nicht ohne Zufall als von einer Fotografie Tonys in der Zeitung gesprochen wird.

Tony: The *News* has got the best story. Pictures of you. And one of me too.

Poppy: Where'd they run it, the razor ads?

Tony: Huh? Oh, that? That's an old business. You'll get used to that. I got it in the war.

Lovo: War with a blonde in a Brooklyn speakeasy.¹¹

Will Tony die Ursache seiner Narbe auf eine Kriegsverletzung zurückführen (sicher auch, um Poppy zu beeindrucken), korrigiert das Johnny Lovo mit einer vermeintlich echten Begründung. Und Tony widerspricht dem nicht. Welche Version hiervon stimmt, ist nicht wichtig und weist unmissverständlich darauf hin, dass diese spezifische Narbe niemals Zeugnis für eine bestimmte Handlung wird sein können, weil ihr von Anfang an eine Ambivalenz eingeschrieben ist. Die Narbe stellt sich als ein prekäres Zeichen aus, als von einer Unentschiedenheit bestimmt, die den Kreuzen auf den ersten Blick nicht zu eignen scheint,

10 „Insbesondere die symbolische Vorwegnahme des Todes gewinnt hier nahezu mystische Dimensionen. Das Kreuz als Zeichen des Todes zieht sich durch den ganzen Film.“ Seeßlen: *Der Asphalt-Dschungel*, S. 115.

11 Howard Hawks: *Scarface*, 00:13:29–00:13:46.

weil deren (qua Ähnlichkeit mit Tonys Narbe) sichtbare Verknüpfungen eben auf eine Lesart als Zeichen für den Tod überdeutlich hinweisen. Der Film selbst legt inszenatorisch diese Lektüre nahe, doch nimmt er sie auch wieder zurück und zwar in der Aufeinanderfolge von Vorspann und erster Szene. Diese bilden eine dekonstruktive Komposition, in der Kreuz und Narbe zwar zusammenfallen, aber sofort wieder auseinandertreten.

Der Vorspann besteht aus drei Texteinblendungen, mit denen sich der Film als appellatives Lehrstück präsentiert, in dem vermeintlich die realen Auswirkungen mafioser Strukturen vorgeführt werden, um die Zuschauer:innen aufzuklären und zu kritischem Handeln anzuregen:¹²

This picture is an indictment of gang rule in America and of the callous indifference of the government to this constantly increasing menace to our safety and our liberty. Every incident in this picture is the reproduction of an actual occurrence, and the purpose of this picture is to demand of the government: „What are you going to do about it?“ The government is your government. What are YOU going to do about it?¹³

Der Vorspann bzw. die Vorrede ist eine referentielle Setzung, die reale Verhältnisse zur Grundlage des Films erklärt. Als referentielle Setzung steht die Vorrede in unmittelbarer Beziehung zur ersten Szene, die ein Lokal nach einer wüsten Party zeigt. Gerade wird aufgeräumt, aber drei Männer sitzen noch, von Luftschnaken umgeben und angeheitert an einem Tisch und unterhalten sich. Es zeigt sich im Laufe des kurzen Gesprächs, dass der Mann in der Mitte Big Louis Costillo ist, Boss der Southside. Schließlich kommt die Rede darauf, dass Johnny Lovo versuche, sich selbstständig zu machen, was Big Louis nicht gefällt. Big Louis bleibt schließlich allein zurück, um noch ein Telefonat zu führen. Er geht in eine Telefonkabine des Lokals, in diesem Moment schwenkt die Kamera auf eine Tür weit im Hintergrund, die sich öffnet; ein Schatten an der Wand zeigt an, dass jemand den Raum betritt. Ein weiterer Schwenk verschiebt die Perspektive auf eine Zwischenwand mit transluzentem Fenster, am Rand des Bildes erscheint der Schatten erneut und gleitet schließlich über das Fenster und verharrt dort. Der Schattenmann zieht seine Pistole und schießt.

Sieht man sich diesen Auftritt nun genauer an, stellt man fest, dass bereits hier das Kreuz als dominantes Bildelement auftaucht. Nachträglich klärt sich auf, dass Costillo von Tony, seinem eigenen Leibwächter erschossen wurde. Es ist dies also die erste (nachträgliche) Setzung, in der Kreuz und Narbe aufeinander bezogen werden. Der Zusammenfall vollzieht

12 Der Vorspann war eine jener Veröffentlichungsbedingungen durch die Zensoren. Vgl. Hughes: *Rough Guide to Gangster Movies*, S. 168.

13 Howard Hawks: *Scarface*, 00:01:22–00:02:06.

sich auf der zweidimensionalen Ebene des Schattenrisses, indem Tonys Schatten mit dem Schatten des Fensterkreuzes zu einer einzigen Schattenfigur verschmilzt. Wie gesagt, lässt sich nachträglich hierin die eigentlich erste Vervielfältigung der Narbe in/auf ein Objekt erkennen. Dieses erste Aufeinandertreffen von Narbe und Kreuz vollzieht sich zudem auf einer metareferentiellen Ebene, auf der sich der Film selber thematisiert, zum einen als später Nachkomme des Schattenkinos, als bloß zweidimensionales Abbild der Realität und nicht als diese selbst, und zum anderen in Form eines Filmzitats, indem das *shadow first*-Verfahren, das als geradezu paradigmatischer Spannungseffekt fungiert, eingesetzt wird. Hierin läuft der Film seinem eigenen Vorspann zuwider, der ja dem Film noch einen referentiellen Verweisungscharakter zugeschrieben hatte. Liest man Vorspann und erste Szene zusammen, dann treten hier mehrere Dinge auseinander. Zum einen wird der Anspruch der Vorrede, den Film auf reale Ereignisse zu beziehen im Verfahren des *shadow first* verworfen, denn allein die Inszenierung der Tat als



Abbildung 19

Schattenriss auf einer Leinwand verweist auf das zweifelhafte Ansinnen einer Abbildbarkeit von Realität im Film, der ja selbst als Inszenierung Wirklichkeit immer nur als Ausschnitt und im Verfahren des Schnitts zeigen kann. Inszenatorisch gibt der Film sich hier mittels eines selbstreferentiellen Verfahrens selbst als Film zu erkennen, als auf der Leinwand spielender zweidimensionaler Schatten der Wirklichkeit.¹⁴ Zum anderen wird die Verbindung von Narbe und Kreuz zwar schon an dieser Stelle vollzogen, aber erst nachträglich deutlich, wenn überall dort, wo Tony mordet Kreuzzeichen metonymisch die Tat an ihn binden und den Film gleichsam selbst markieren/vernarben. Die sich aufdrängende Lesart, das Kreuz als Todessymbol zu verstehen, wird durch die Verweigerung jedweder Abbildbarkeit durch den Film selbst verunsichert, was noch nicht heißt, dass diese Lesart falsch wäre, aber sie wird vom Film(verfahren) in einen prekären Status versetzt.

14 Es bieten sich mindestens zwei weitere Lesarten dieser Szene an: 1) Als Durchkreuzen des Kino-Dispositivs. Die Position des Zuschauers wird gleichsam ambivalent/prekär, indem sein Blick hinter die Leinwand verlegt wird, d.h. er aus der Illusion oder der Welt des Films für einen kurzen Moment herausgerissen wird. 2) Die Einstellung ist ein Zitat des Schattenkinos, bei dem eine Lichtquelle die Schatten von Figuren an eine Leinwand wirft, vor der die Zuschauer sitzen und eine zweidimensionale Szenerie verfolgen können, die keine Tiefe hat.

Scarface verhandelt die Sichtbarkeit bzw. Unsichtbarkeit der Narbe auf mehreren Ebenen. Bild-kompositorisch ist sie allgegenwärtig, indem beständig Kreuze auf die Narbe und damit Tony verweisen. Die Dinge mit Kreuzcharakteristik sind über die rhetorische Trope der Metonymie an die Narbe Tonys gebunden. Sie werden fast ausschließlich als Metonymie der Narbe rezipiert und nicht mehr als das Ding, was sie sind. Der Wechsel von der rhetorischen auf die semiotische Ebene zeigt, dass die Kreuze sich ikonisch und symbolisch lesen lassen. Die Lesart der Kreuze als ‚Todessymbole‘ siedelt sich auf der ikonischen Ebene an, weil die Formanalogie zur Narbe sie zu Ikonen dieser macht. Die Kreuze können auch als symbolische Zeichen lesbar sein, weil sie erkennbar arbiträre Zeichen sind, die der Film bewusst einsetzt und ihnen einen bestimmten Bedeutungsumfang mitgibt, der durch die Betrachter:innen des Films erfüllt wird. Als solche symbolischen Zeichen sind die Kreuze besonders für die narrative Ebene wichtig als bildliche Prolepsen, die auf das unmittelbar bevorstehende Ereignis des Todes einer Figur vorausdeuten. Wo das Kreuz auftaucht, ist der Tod in *Scarface* nicht weit. Neben diesen beiden Ebenen, lässt sich noch eine dritte erkennen, auf der die Narbe (v.a. zu Beginn des Films) sprachlich verdoppelt und zugleich als für Tony charakteristisches Merkmal ausgewiesen wird. Wenn Tony in der Barbershop-Szene sagt, er bekomme noch eine Gesichtsmassage und mit einer indexikalischen Geste auf sein Gesicht zeigt, weist er damit v.a. auf die besondere Physiognomie seines Gesichts hin und lenkt die Aufmerksamkeit auf die Narbe. Als Tony schließlich zum Verhör mitgenommen und gefragt wird, wo er sich zum Zeitpunkt des Mordes an seinem Boss Louis Costillo aufgehalten habe, antwortet er larmoyant: „Ich habe meinen Schönheitsschlaf gehalten.“ Und auch in der oben zitierten Szene mit Poppy sind es sprachliche Operationen, mit denen die Narbe doppelt anwesend ist, bildlich und sprachlich. Die sprachliche Verdopplung macht die Narbe aber nicht nur doppelt anwesend, sie trägt auch dazu bei, die Narbe zu einem ambivalenten Körpermerkmal zu machen, indem nämlich deren Ursache auf zwei unterschiedliche Narrative zurückgeführt wird. Tony möchte sie zur Kriegsnarbe erklären, Johnny Lovo verharmlost sie als Ergebnis einer wildgewordenen Frau. Zwei Narrative, die einander widerstreiten und der Narbe damit gerade keine Ursache und keine Bedeutung für die Figur Tony mehr geben können. Umso interessanter, dass die Narbe dann von der körperlichen auf die bildliche Ebene wandert und als dauerpräsenste Kreuze den Film strukturiert.

Wenn ich weiter oben von der Narbe als den Film besetzende Kreuze gesprochen habe, und davon, dass jene Objekte, die über ihre Formanalogie mit der Narbe verkoppelt sind, nicht *für* die Narbe stehen, sondern *die Narbe sind*, möchte ich diese Lesart zum Schluss in eine etwas andere Richtung weiter denken. Die bloße Gleichsetzung oder Stellvertretung der Narbe durch die Kreuze scheint mir zu einfach. Die Objekte, die als Kreuze die Narbe aktualisieren und damit auch proleptisch einen bevorstehenden Tod signifizieren, können, das scheint ziemlich deutlich geworden zu sein, nicht mehr ausschließlich als sie selbst gesehen werden, sondern als die Narbe oder deren Doppel. Paradoxerweise gewinnen die Dinge aber dadurch nicht mehr Bedeutung, sie verlieren eher etwas von ihrer Bedeutung. Einmal auf die Spur gekommen, dass jedes Kreuz für sich die verdoppelte Narbe ist, lese ich die Objekte als besetzte Objekte, besetzt von der Bedeutung der Narbe. Wie ein Parasit hat sich die Narbe der Objekte bemächtigt und zehrt von ihnen. Die den Objekten gegebene Form gehört ihnen nicht mehr, die Narbe vereinnahmt deren Form allein für sich. Die Narbe gibt den Dingen deshalb nicht *mehr* Bedeutung, weil sie ihnen die Formanalogie nimmt. Für den parasitären Sinn der Narbe sind die Objekte also bloß Wirte, von denen er zehren kann: Der vierflügelige Ventilator im Hintergrund ist dann nicht mehr der Ventilator, die Wohnungsnummer „X“ ist kaum noch nummerisch lesbar, die kreuzförmig sich überlappenden Träger des Kleides von Tonys Schwester haben nicht mehr ihre vestimentäre Funktion und das Muster eines Kissens im Hintergrund ist kein Muster mehr. Alle diese Objekte sind vom Sinn der Narbe besetzt (Abb. 20–23). Auf parasitäre Weise also übernimmt die Narbe für den Film eine wichtige Funktion, wenn sie die Rezeption von bestimmten Objekten derart lenkt, dass nicht mehr die Objekte als diese selbst gelesen werden (können), sondern fast ausschließlich von der Narbe her.



Abbildung 20



Abbildung 21



Abbildung 22



Abbildung 23

Damit wird Lesbarkeit nochmal und anders verhandelt als es in den literarischen Texten der Fall war und sein konnte. War etwa in *Durst* die Narbe nie als solche benannt und auch nicht beschrieben, mir also nie vor Augen gestellt, konnte sie doch für den Text äußerst produktiv gelesen werden. *Scarface* nun geht den umgekehrten Weg und vervielfacht die Narbe, lässt sie in den Filmbildern nisten als parasitärer Sinn. Und je öfter die Narbe zu sehen ist, umso weniger scheint sie auch anders lesbar zu sein. In der Häufung der Kreuze, die die Narbe sind, verfestigt sich der Sinn, dass sie nur auf die Narbe hin gelesen werden sollen und können. Für die narrative Ebene des Films ist das durchaus nachvollziehbar, weil er so beständig den Fokus auf seine Hauptfigur Tony und dessen Macht und letztlich seinen Wahn richten kann, der ebenso ins Maßlose abgleitet. Tony ist auf diese Weise manchmal sogar doppelt anwesend, wenn er und (s)ein Kreuz im Bild erscheinen. Und so funktional das Wuchern der Narbe für die Narration des Films auch ist, so sehr zeigt sich daran aber auch, dass eine Überstrapazierung¹⁵ der Narbe ihre Produktivität einschränkt und sie nur noch auf einen Sinn hin gelesen werden kann.

15 Wie es sie etwa auch in der Erzählung „La forma de la espada“ von Borges gab. Vgl. Kapitel 5.1.2 dieser Arbeit.

Zum Schluss

Es war nicht Ziel dieser Arbeit, eine Definition der Narbe zu entwickeln, die auf sämtliche Narbentexte anwendbar wäre. Vielmehr ging es mir darum zu zeigen, welche Potentiale eine detaillierte Lektüre von Narben für die jeweiligen Texte haben kann. Zu fragen, was die Narbe denn nun *eigentlich* sei, scheint mir daher in Anbetracht der vielfältigen Analysen dieser Arbeit nicht treffend und auch nicht möglich. Sehr viel produktiver war es daher, zu untersuchen, was die Texte/Medien mit Narben machen und was die Narben mit ihren jeweiligen Texten/Medien machen.

Schon das Eingangsbeispiel der singulären Narbe auf der Fotografie „suicide attempt 1974“ von Ishiuchi Miyako war von hoher kontextueller Reduktion bei gleichzeitig extremer Fokussierung auf die abgebildete Narbe gekennzeichnet und stellte mich vor zahlreiche Herausforderungen, die mit der spezifischen künstlerischen Darstellung dieser Narbe zusammenhingen. Dass Narben von sich aus eben nicht vermögen ‚Bände zu sprechen‘, sondern oft eine prekäre Lesbarkeit haben, sogar dann wenn der vermeintliche Entstehungsgrund als Information ihnen mitgegeben wird. Dieser Umstand des Mitgebens von Informationen macht deutlich, dass Narben mitnichten verlässlich Auskunft geben können und nicht von vornherein mit einer Narration verbunden sind. Zwar hat jede Narbe eine individuelle Entstehungsgeschichte, aber ob diese originär oder gar singulär ist, kann die Narbe selbst nur in den aller seltensten Fällen mitteilen, sie ist in der Regel auf eine textuelle, diskursive oder auch intellektuelle, wissensmäßige Rahmung verwiesen, innerhalb derer sich ihr Bedeutungen zuordnen lassen. Narben stellen vor Lektüreprobleme und problematisieren Lektüren.

Dort, wo Texte Narben thematisieren, geht es häufig um Fragen von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, um Sehen und Wegsehen und das damit verbundene mitunter dramatische Spiel. Dass literarische Texte Narben nicht bildlich zeigen können, führt dazu, dass sie Sichtbarkeit sprachlich herstellen müssen über beständiges Thematisieren. Dieses textdynamische Moment lenkte den Blick auf diskursive, strukturelle, narrative oder auch mediale Ebenen, auf denen die Narbe verhandelt wird. Im Kontrast dazu, müssen fotografische und filmische Medien nicht mit fehlender Sichtbarkeit umgehen. „suicide attempt 1974“ zeigt eine makroskopisch inszenierte Narbe, die ihres körperlichen Kontextes enthoben ist und durch die Benennung ihrer Ursache vermeintliche Eindeutigkeit erzeugen möchte. Dass das fehlgeht, liegt an der Kontextlosigkeit und der damit verbundenen unmöglichen Verortung auf dem Körper; so kann sich das, was der Titel behauptet nicht

einlösen. Die sprachliche Einhegung der Narbe schlägt fehl und resultiert in einer Unentschiedenheit, die die Narbe in der Schwebe hält und die Fixierung auf eine Bedeutung nicht zulässt. *Scarface* dagegen versucht die Narbe auf zwei Weisen zu fixieren: *narrativ* wird die Narbe mit zwei Ursachen begründet (Kriegsverletzung oder Streit), wobei sich beide Begründungen aufheben und der Narbe ihren Ursprung nehmen; *formal* wird die Narbe in Kreuzen gedoppelt, was sie im Kontext des Films u.a. zu einem ‚Todessymbol‘ macht. Sowohl im begründenden wie im wuchernden Fixieren wird der Film der Narbe aber nicht habhaft. Sie entgleitet ihm, oder vielmehr bemächtigt sich die Narbe der Dinge, die als Kreuze doch nur die Narbe aktualisieren sollen, und überlagert deren eigentliche Bedeutung. Im Auszehren der Form der Dinge, die ja auch die der Narbe ist, erhält sich der parasitäre Sinn der Narbe und wuchert innerhalb des Filmes.

Im Zentrum dieser Arbeit stand die Analyse literarischer Texte. Besonders in jenen Texten, an denen ich das Insistieren des Körpers untersucht habe (*Durst* und *NOX*), hatte sich gezeigt, dass mit dem versehrten Körper ein Abwenden des Blicks verbunden ist, das entweder überwunden werden muss, um die Narben lesen zu können (so in *NOX*), oder dass der Anblick des versehrten Körpers Sprache suspendiert und erst im Abwenden Sprache wieder möglich ist (so in *Durst*). *NOX* und *Durst* stehen damit exemplarisch für die Beobachtung, dass sich anhand der Narbe auch und vor allem über Sprache und deren Möglichkeiten und Grenzen reflektieren lässt. Der Körper ist hier zwar oft noch jene Kehrseite des Verstehens, der mit Sprache nicht beizukommen ist, doch indem die Körper beständig mit Sprache konfrontiert und auch tatsächlich *beschrieben* werden, etablieren sie ein Verhältnis zu Sprache und Schrift und deren Möglichkeiten (nicht nur) im Umgang mit dem Körper. Zu sehen ist, dass das Versagen der Sprache im Angesicht des Körpers kein Mangel sein muss, sondern vielmehr produktiv wirksam ist.

Immer wieder müssen Narben dafür herhalten, etwas zu bezeugen, sei es eine Erzählung, ein Ereignis oder auch Identität. Darum ging es im Kapitel zu den „Falschen Zeugnissen“ am Beispiel zweier Erzählungen von Jorge Luis Borges und dem Roman *Die Fälschung* von Nicolas Born. In den beiden Erzählungen stand besonders die Frage von Identität im Zentrum und wie die Narbe Identität bezeugen kann bzw. das gerade nicht kann. Wie die Analysen zeigen konnten, sind Narben darauf angewiesen, dass ihnen geglaubt wird, Zeugnis sein zu können. Das war in der Erzählung „El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké“ der Fall, wo die 47 Getreuen der Narbe auf der Stirn des Zeremonienmeisters

glauben, dessen Identität zu bezeugen. Der Text umgibt die Narbe dazu mit einigen begleitenden sprachlichen Verfahren, die die Narbe in einen Beglaubigungszusammenhang stellen sollen. So wird durch bestimmte Worte (rubricar v.a.) die Narbe als Signatur ihres Urhebers lesbar. In einem größeren Zusammenhang ist sie aber auch als Signum komplexer Hierarchiestrukturen der japanischen Gesellschaft im 18. Jahrhundert lesbar. Die andere Erzählung „La forma de la espada“ berichtet von einer Narbe, die in eine komplexe Beglaubigungsstruktur gezwungen wird, sodass ihr eigentlich nicht mehr geglaubt werden kann, wovon sie zeugen soll, nämlich der Identität jener Person, die die Narbe trägt. Obwohl auf der Oberflächenstruktur des Textes die Frage der Identität vermeintlich einfach zu beantworten ist, zeigt eine Detailanalyse, dass die Narbe durch Beglaubigungsverfahren als Identitätsausweis überstrapaziert und genau dadurch die Identität uneindeutig wird.

Der Roman *Die Fälschung* von Nicolas Born geht die Problematik des Zeugnisses auf andere Art an. Dort treffen drei Figuren mit je eigenen Narben aufeinander und werden gegeneinander ausgespielt. Die Frage, auf welche Weise der Körper an der sogenannten Wirklichkeit teilhaben kann, beantwortet sich der Protagonist mit dem Begehren, selbst eine schwere Verletzung zu erleiden, jedoch ohne an die Kontingenzen der Wirklichkeit gebunden sein zu müssen; er möchte kontrolliert verletzt werden. Allerdings ist er Teil eines Systems, das ihm nicht einmal das zugesteht. Dem Begehren nach Verletzung steht ein kriegsversehrter Säugling gegenüber, der tatsächlich jene begehrte Konfrontation mit der Wirklichkeit erlitten und schwere Verbrennungen davongetragen hat. In der Konfrontation mit dem versehrten Körper wird die Vergeblichkeit und Unentschlossenheit des Protagonisten umso deutlicher. Eine Teilhabe des Körpers an der Wirklichkeit ist nur mit den Kontingenzen der Wirklichkeit zu haben. Die begehrte vorsätzliche Verletzung des Protagonisten würde nicht an der Wirklichkeit rühren und keine verändernde Wirkung haben. Eine daraus entstehende Narbe würde immer nur den Makel der Intention bezeugen.

Narben sind und bleiben in mindestens einer Hinsicht Randphänomene, daran konnte diese Arbeit nichts ändern: sie sind auf dem Rand des Körpers stets sichtbare Hautzeichen. Was ich in meinen Analysen allerdings versucht habe war, Narben aus ihrer exzentrischen Position, die ihnen innerhalb des Theoriediskurses rund um den Körper nach wie vor zugewiesen wird, zu lösen und sie stärker in den Mittelpunkt zu rücken. Es zeigte sich, dass von der Narbe aus die Aufmerksamkeit auf andere Aspekte von Texten gerichtet werden kann. In jedem der Texte ist die Narbe nicht nur ein Teil der Struktur, sondern übernimmt eine Scharnierfunktion,

indem sie verschiedene Fäden der jeweiligen Texte miteinander verbindet oder diese sich an ihr verknoten.

Auch wenn Narben als geschlossene Hautzeichen etwas ver- oder einschließen (die Erzählung ihrer Entstehung oder irgendeine andere Erzählung), sich in gewisser Weise als abgeschlossen zeigen, haben die Analysen immer wieder auf den eminenten Anteil der Narbe daran hingewiesen, dass die Körper, auf denen Narben da sind, als offene Körper diskutierbar bleiben, weil sie erst durch die Narbe versehrte und damit groteske Körper sind und sich den Blicken im Modus des Insistierens aufdrängen. Oft sind es Gesichter, die gerade wegen ihrer prominenten Rolle in Kommunikationssituationen von Narben gezeichnet oder entstellt sind. Das unlesbar gewordene Gesicht verunsichert Rezipient:innen zutiefst, was sich in Verfahren des Wegsehens, des Ignorierens oder des Umschreibens manifestieren kann. An der Narbe stößt die Sprache an Grenzen und muss Wege finden, mit ihr umzugehen. Die Erkenntnis, dass Sprache den Körper und seine Phänomene oft nur unzureichend darstellen kann, zieht sich als roter Faden durch die Arbeit, in den sich ein zweiter hineinflicht, nämlich die Überzeugung der Literatur, es trotzdem zu können und es auch zu machen – mit dem genuinen Mittel der Literatur, Verhandlungen auf Ebenen zu führen, die zunächst als randständig erscheinen, aber genau in die Mitte zielen. Deshalb inszenieren literarische Texte Narben immer wieder als das, was sie in doppelter Weise sind: exzentrische Zeichen.

a) Primärtexte und -medien:

Böll, Heinrich: „Die Verwundung“, in: ders.: *Werke*. Kölner Ausgabe, Band 3, 1947–1948, hg. von Frank Finlay und Jochen Schubert. Köln 2003. S. 273–322

Borges, Jorge Luis: „La forma de la espada“, in: ders.: *Obras Completas*, Band 1. Barcelona 1997. S. 491–495

Borges, Jorge Luis: „Die Narbe“, in: ders.: *Fiktionen. Erzählungen 1939–1944*. Übersetzt von Karl August Horst, Wolfgang Luchting und Gisbert Haefs. Frankfurt am Main ¹²2013. S. 105–111

Borges, Jorge Luis: „El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké“, in: ders.: *Obras Completas*. Band 1. Barcelona 1996. S. 320–323

Borges, Jorge Luis: „Der unhöfliche Zeremonienmeister Kotsuké no Suké“, in: ders.: *Niedertracht und Ewigkeit. Erzählungen und Essays 1935–1936*. Übersetzt von Karl August Horst und Gisbert Haefs. Frankfurt am Main ²2003. S. 56–61

Born, Nicolas: *Die Fälschung*. Reinbek bei Hamburg ⁹2010

Dehmel, Richard: „Das Gesicht. Eine halbe Stunde Seelenleben“, in: ders.: *Gesammelte Werke in drei Bänden*. Band 3. Berlin o.J. S. 45–52

Despentes, Virginie: *Baise-moi*. Paris ⁶2018

Despentes, Virginie: *Baise-moi – Fick mich*. Aus dem Französischen von Kerstin Krolak und Jochen Schwarzer. Reinbek bei Hamburg 2004

Friedrich, Ernst: *Krieg dem Kriege*. Frankfurt am Main ²⁴1992

Gautier, Théophile: *Avatar*. Den Haag 1857

Gautier, Théophile: *Avatar*. Aus dem Französischen von Jörg Alisch. Berlin 2011

Gelassimow, Andrej: „Жажда“, in: ders.: *Жажда*. Moskau 2009. S. 219–313

Gelassimow, Andrej: *Durst*. Aus dem Russischen von Dorothea Trottenberg. Berlin 2011

Goya: *Desastres de la Guerra*. Zürich 1972

Hawks, Howard: *Scarface*. [1932], Universal Studios 2005

Hetteche, Thomas: *NOX*. Frankfurt am Main 1996

- Homer: *Odyssee*. Übersetzt von Roland Hampe. Stuttgart 1995
- Ishiuchi, Miyako: „suicide attempt 1974“, in: dies.: *scars*. Tokio 2005. o.S.
- Tom: „Tom des Tages vom 22.04.2006“, <http://taz.de/digitaz/.tom/tomdestages?day=2006/04/22>
- Vallotton, Félix: „C'est la guerre!“, in: Marina Ducrey: *Félix Vallotton, 1865–1925. L'œuvre peint III. Catalogue raisonné. Seconde partie: 1910–1925 (CR 748 à 1704)*. Lausanne u.a. 2005. S. 655–656
- b) Texte der Motti:
- Altwasser, Volker Harry: *Glückliches Sterben. Volker Harry Altwassers Roman über Bruno Franks Bericht, in dem Chamfort seinen Tod erzählt*. Berlin 2014
- Auster, Paul: *Winter Journal*. London 2013
- Espedal, Tomas: *Wider die Natur*. Aus dem Norwegischen von Hinrich Schmidt-Henkel. Berlin 2015
- Fausser, Jörg: *Rohstoff*. Berlin 2008
- Joyce, James: *Ulysses*. Oxford 1998
- Kanehara, Hitomi: *Tokyo Love*. Aus dem Japanischen von Sabine Mangold. Berlin 2006
- Lagerkvist, Pär: *Barabbas*. Aus dem Schwedischen von Edzard Schaper. Moers 1991
- Ovid: *Metamorphosen*. Aus dem Lateinischen von Thassilo von Scheffer. Zürich 1998
- Roche, Charlotte: *Feuchtgebiete*. Köln 2008
- Roes, Michael: *Die Legende von der Weißen Schlange*. Berlin 2014
- Roes, Michael: *Zeithain*. Frankfurt am Main 2017
- Saer, Juan José: *Scars*. Aus dem argentinischen Spanisch von Steve Dolph. Rochester 2011
- Savages: „City's Full“, auf: dies.: *Silence Yourself*. Matador Records 2013
- Strubel, Antje Rávic: *Offene Blende*. München 2003
- Tove Lo: „Moments“, auf: dies.: *Queen of the Clouds*. Island Records 2014
- Yoshimoto, Banana: *Kitchen*. Aus dem Japanischen von Wolfgang E. Schlecht. Zürich 1994

c) Sekundärtexte:

- Åkervall, Lisa: „Gesicht. Das Insistieren des Affekts“, in: Stefanie Diekmann und Thomas Khurana (Hg.): *Latenz. 40 Annäherungen an einen Begriff*. Berlin 2007. S. 109–113
- Alazraki, Jaime: „The making of a style: *A Universal History of Infamy*“, in: ders.: *Borges and the Kabbalah and other essays on his fiction and poetry*. Cambridge 1988. S. 90–104
- Auerbach, Erich: „Die Narbe des Odysseus“, in: ders.: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Tübingen ¹⁰2001. S. 5–27
- Auerbach, Erich: „Epilegomena zu Mimesis“, in: Karlheinz Barck und Martin Tremml (Hg.): *Erich Auerbach. Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologen*. Berlin 2007. S. 466–479
- Bachner, Andrea: „This cut [...] directly relates to, or even causes narration“. Andrea Bachner: „Thomas Hettche’s Wound Ethics“, in: *The German Quarterly* 82.2 (Spring 2009). S. 212–230
- Bachtin, Michail: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Übersetzt von Gabriele Leupold. Herausgegeben und mit einem Vorwort versehen von Renate Lachmann. Frankfurt am Main ²1998
- Bal, Mieke: *Reading „Rembrandt“. Beyond the Word-Image Opposition*. Cambridge 1991
- Bal, Mieke: *On Meaning-Making. Essays in Semiotics*. Sonoma 1994
- Bal, Mieke: *Schweben zwischen Gegenstand und Ereignis. Begegnungen mit Lili Dujourie*. Aus dem Englischen von Silvia Friedrich-Rust. München 1998
- Bal, Mieke: *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago 1999
- Balderston, Daniel: „The Mark of the Knife: Scars as Signs in Borges“, in: *The Modern Language Review*, Vol. 83, No. 1 (1988). S. 67–75
- Barck, Karlheinz, Martin Tremml: „Einleitung: Erich Auerbachs Philologie als Kulturwissenschaft“, in: diess. (Hg.): *Erich Auerbach. Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologen*. Berlin 2007. S. 9–29
- Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Übersetzt von Dietrich Leube. Frankfurt am Main 1989
- Barthes, Roland: „Das Lesen schreiben“, in: ders.: *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*. Übersetzt von Dieter Hornig. Frankfurt am Main 2006. S. 29–32
- Benjamin, Walter: „Kleine Geschichte der Photographie“, in: ders.: *Gesammelte Schriften*. Zweiter Band, erster Teil. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser. Frankfurt am Main 1991. S. 368–385
- Benjamin, Walter: „Über die Malerei oder Zeichen und Mal“, in: ders.: *Gesammelte Schriften*. Zweiter Band, zweiter Teil. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser. Frankfurt am Main 1991. S. 603–607

- Benthien, Claudia: *Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse*. Reinbek bei Hamburg 2001
- Benthien, Claudia: „Narbe“, in: Nicolas Pethes und Jens Ruchatz (Hg.): *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*. Reinbek 2001. S. 398–399
- Bischoff, Dörte: „Berlin Cuts: Stadt und Körper in Romanen von Noteboom, Parei und Hettche“, in: Paul Michael Lützeler und Stephan K. Schindler (Hg.): *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch. Schwerpunkt: Berlin-Literatur 4/2005*. Tübingen 2005. S. 111–142
- Boenisch, Peter M.: *körPERformance 1.0 – Theorie und Analyse von Körper- und Bewegungsdarstellungen im zeitgenössischen Theater*. München 2002
- Bosse, Heinrich und Ulrich A. Lampen: *Das Hineinspringen in die Totschlägerreihe. Nicolas Borns Roman „Die Fälschung“*. München 1991
- Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Aus dem Französischen von Bernd Schwibs und Achim Russer. Frankfurt am Main 1997
- Brandstetter, Gabriele: „Spiel der Falten. Inszeniertes Plissee bei Mariano Fortuny und Issey Miyake“, in: Gertrud Lehnert (Hg.): *Mode, Weiblichkeit und Modernität*. Dortmund 1998. S. 165–193
- Brant, Herbert J.: „The Mark of the Phallus: Homoerotic Desire in Borges’ ‚La forma de la espada‘“, in: *Chasqui. Revista de Literatura Latinoamericana*. Vol. 25, No. 1 (1996). S. 25–38
- Bronfen, Elisabeth: „Vom Omphalos zum Phallus. Weibliche Todesrepräsentanzen als kulturelles Symptom“, in: Wolfgang Müller-Funk (Hg.): *Macht – Geschlechter – Differenz. Beiträge zur Archäologie der Macht im Verhältnis der Geschlechter*. Wien 1994. S. 128–151
- Bronfen, Elisabeth: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. Übersetzt von Thomas Lindquist. München 1994
- Bronfen, Elisabeth: *Das verknottete Subjekt. Hysterie in der Moderne*. Übersetzt von Nikolaus G. Schneider. Berlin 1998
- Büchner, Wilhelm: „Die Niptra in der Odyssee“, in: *Rheinisches Museum für Philologie*, Band 80 (1931). S. 129–136
- Burkhart, Dagmar: „Narbe. Archäologie eines literarischen Motivs“, in: *arcadia. Internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft*, Band 40 (2005). S. 30–60
- Burkhart, Dagmar: „Die Triade Körper-Gedächtnis-Text in der russischen Literatur. Eine Archäologie des Narben-Motivs“, in: Eva Binder, Wolfgang Stadler und Helmut Weinberger (Hg.): *Zeit – Ort – Erinnerung. Slavistische Erkundungen aus sprach-, literatur- und kulturwissenschaftlicher Perspektive*. Innsbruck 2006. S. 203–222
- Burkhart, Dagmar: *Hautgedächtnis*. Hildesheim 2011

- Butler, Judith: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York 2006
- Butler, Judith: *Bodies that matter. On the Discursive Limits of „sex“*. New York 1993
- Butler, Judith: *Excitable Speech. A Politics of the Performative*. New York 2007
- Carden-Coyne, Ana: „Kriegsversehrter“ (aus dem Englischen von M. Michaela Hampf), in: Netzwerk Körper (Hg.): *What can a Body do? Praktiken und Figurationen des Körpers in den Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main 2012. S. 155–165
- Culler, Jonathan: *Framing the Sign. Criticism and its Institutions*. Oxford 1988
- Cuntz, Michael, Barbara Nitsche, Isabell Otto und Marc Spaniol: „Die Listen der Evidenz. Einleitende Überlegungen“, in: diess. (Hg.): *Die Listen der Evidenz*. Köln 2006. S. 9–33
- Debus, Friedhelm: *Reclams Namenbuch. Vornamen und ihre Bedeutung*. Stuttgart 2014
- Deleuze, Gilles: *Die Falte. Leibniz und der Barock*. Aus dem Französischen von Ulrich Johannes Schneider. Frankfurt am Main ⁵2012
- Derrida, Jacques: „A Self-Unsealing Poetic Text‘ – Zur Poetik und Politik des Zeugnisses“, in: Peter Buhrmann (Hg.): *Zur Lyrik Paul Celans*. Kopenhagen 2000. S. 147–182
- Derrida, Jacques: „Signatur Ereignis Kontext“, in: ders.: *Limited Inc.* Herausgegeben von Peter Engelmann. Aus dem Französischen von Werner Rappl unter Mitarbeit von Dagmar Travner. Wien 2001. S. 15–45
- Derrida, Jacques: *Schibboleth. Für Paul Celan*. Aus dem Französischen von Wolfgang Sebastian Baur. Wien ⁵2012
- DeSmidt, Ben D.: „Horn and Ivory, Bow and Scar. Odyssey 19.559-81“, in: *The Classical Quarterly*, Vol. 56/1 (2006), S. 284–289
- Deusel, Antje Yael: *„Mein Bund, den ihr bewahren sollt.“ Religionsgesetzliche und medizinische Aspekte der Beschneidung*. Freiburg 2012
- Didi-Huberman, Georges: *Ninfa Moderna. Über den Fall des Faltenwurfs*. Aus dem Französischen von Michaela Ott. Zürich. 2006
- Eliade, Mircea und Ioan P. Culianu: *Handbuch der Religionen*. Frankfurt am Main 1995
- Eschkötter, Daniel: „Narbe“, in: Marius Böttcher, Dennis Göttel u.a. (Hg.): *Wörterbuch kinematografischer Objekte*. Berlin 2014. S. 102–105
- Fleck, Ludwik: „Zur Krise der ‚Wirklichkeit‘“, in: ders.: *Erfahrung und Tatsache. Gesammelte Aufsätze*. Herausgegeben von Lothar Schäfer und Thomas Schnelle. Frankfurt am Main 1983
- Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Aus dem Französischen von Walter Seitter. Frankfurt am Main 1994

- Foucault, Michel: „Vorrede zur Überschreitung“ (übersetzt von Hans-Dieter Gondek), in: ders.: *Schriften zur Literatur*. Herausgegeben von Daniel Defert und François Ewald. Frankfurt am Main 2003
- Fritsch, Lena: *The Body as Screen: Japanese Art Photography of the 1990s*. Hildesheim 2011. S. 238–239
- Fritsch, Lena: „The Bittersweet Beauty of Ephemerality – Ishiuchi Miyako’s Photography“, in: Dragana Vujanovic und Louise Wolthers (Hg.): *Ishiuchi Miyako. Hasselblad Award 2014*. Heidelberg 2014
- Genschow, Karen: *Frida Kahlo*. Frankfurt am Main 2007
- Gollaher, David: *Das verletzte Geschlecht. Die Geschichte der Beschneidung*. Aus dem Amerikanischen von F. Florian Marzin. Berlin 2002
- Greber, Erika: *Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik*. Köln 2002
- Greenblatt, Stephen: „Erich Auerbach und der *New Historicism*. Bemerkungen zur Funktion der Anekdote in der Literaturgeschichtsschreibung“, in: ders.: *Was ist Literaturgeschichte?* Aus dem Englischen von Reinhard Kaiser und Barbara Naumann. Frankfurt am Main 2000. S. 73–100
- Greiner, Norbert: „Literarische Narben: Auf dermatologischer Spurensuche in der Weltliteratur“, in: Ernst G. Jung (Hg.): *Kleine Kulturgeschichte der Haut*. Darmstadt 2007. S. 201–213
- Grethlein, Jonas: *Die Odyssee. Homer und die Kunst des Erzählens*. München 2017
- Groebner, Valentin: *Der Schein der Person. Steckbrief, Ausweis und Kontrolle im Europa des Mittelalters*. München 2004
- Gugutzer, Robert: *Soziologie des Körpers*. Bielefeld 2004
- Hane, Mikiso: „Forty-Seven Rōnin Incident“, in: *Kodansha Encyclopedia of Japan*. Vol. 2. Tokio 1983
- Hansen-Löve, Aage, Annegret Heitmann und Inka Mülder-Bach (Hg.): *Ankünfte. An der Epochenschwelle um 1900*. München 2009
- Hauskeller, Christine: *Das paradoxe Subjekt. Unterverfung und Widerstand bei Judith Butler und Michel Foucault*. Tübingen 2000
- Henseler, Daniel: „Der Kaukasus in der russischen Literatur.“ In: *G2W – Ökumenisches Forum für Glauben, Religion und Gesellschaft in Ost und West*. 39. Jahrgang (2011), Nr. 6, S. 22–23
- Hermann, Iris: *Schmerzarten. Prolegomena zu einer Ästhetik des Schmerzes in Literatur, Musik und Psychoanalyse*. Heidelberg 2006

- Hoernes, Moritz: *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa*. Dritte Auflage durchgesehen und ergänzt von Oswald Menghin. Wien 1925
- Horkheimer, Max/Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt am Main 1969
- Horn, Eva: „Der Krüppel. Maßnahmen und Medien zur Wiederherstellung des versehrten Leibes in der Weimarer Republik“, in: Dietmar Schmidt (Hg.): *KörperTopoi. Sagbarkeit – Sichtbarkeit – Wissen*. Weimar 2002. S. 109–136
- Ikegami, Eiko: *The Taming of the Samurai. Honorific Individualism and the Making of Modern Japan*. Cambridge 1995
- de Jong, Irene: „Eurykleia and Odysseus’ Scar: Odyssey 19.393–466“, in: *The Classical Quarterly*, Band 35, Nr. 2, 1985. S. 517–518
- Kamper, Dietmar und Christoph Wulf: „Die Parabel der Wiederkehr. Zur Einführung“, in: diess. (Hg.): *Die Wiederkehr des Körpers*. Frankfurt am Main 1982. S. 9–21
- Kamper, Dietmar und Christoph Wulf: „Lektüre einer Narbenschrift. Der menschliche Körper als Gegenstand und Gedächtnis von historischer Gewalt“, in: diess. (Hg.): *Transfigurationen des Körpers. Spuren der Gewalt in der Geschichte*. Berlin 1989. S. 1–7
- Kamper, Dietmar: „Der Geist tötet, aber der Buchstabe macht lebendig. Zeichen als Narben“, in: Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Schrift*. München 1993. S. 193–200
- Kemmann, Ansgar: „Evidentia, Evidenz“, in: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Band 3, Tübingen 1996. Sp. 33–47
- Kienitz, Sabine: *Beschädigte Helden. Kriegsinvalidität und Körperbilder 1914–1923*. Paderborn 2009
- Klein, Gabriele: „Das Theater des Körpers. Zur Performanz des Körperlichen“, in: Markus Schroer (Hg.): *Soziologie des Körpers*. Frankfurt am Main 2005. S. 73–91
- Kniesche, Thomas W.: „Krieg als *body sculpting*. Die Metamorphosen des männlichen Körpers in den frühen Texten Heinrich Bölls“, in: Sarah Mohi-von Känel und Christoph Steier (Hg.): *Nachkriegskörper. Prekäre Korporealitäten in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Würzburg 2013. S. 33–44
- Koch, Anne: „Reasons for the Boom of Body Discourses in the Humanities and the Social Sciences since the 1980s“, in: Angelika Berlejung, Jan Dietrich und Joachim Friedrich Quack (Hg.): *Menschenbilder und Körperkonzepte im Alten Israel, in Ägypten und im Alten Orient*. Tübingen 2012. S. 3–42
- Köhler, Sigrid G.: *Körper mit Gesicht. Rhetorische Performanz und postkoloniale Repräsentation in der Literatur am Ende des 20. Jahrhunderts*. Köln 2006
- Köhnken, Adolf: „Die Narbe des Odysseus. Ein Beitrag zur homerisch-epischen Erzähltechnik“, in: *Antike und Abendland*, Band 22/2 (1976). S. 101–114

- Krüger-Fürhoff, Irmela Marei: *Der versehrte Körper. Revisionen des klassizistischen Schönheitsideals*. Göttingen 2001
- Kusumoto, Aki: „scars“, in: Ishiuchi Miyako: *scars*. Tokyo 2005. o.S.
- Lachmann, Renate: „Zwischen Fakt und Artefakt“, in: Günter Butzer und Hubert Zapf (Hg.): *Theorien der Literatur. Grundlage und Perspektive. Band 5*. Tübingen 2011. S. 93–115
- Laraway, David: „*Facciones*: Fictional Identity and the Face in Borges’s ‚La forma de la espada‘“, in: *Symposium*, Vol. 53, No. 3 (1999). S. 151–163
- Lavater, Johann Caspar: *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*. Ausgewählt und herausgegeben von Christoph Siegrist, Stuttgart 1984
- Lehmann, Florian: „Schmerzgeschichte und Körpergedächtnis in Christa Wolfs ‚Leibhaftig‘“, in: Andrea Bartl und Hans-Joachim Schott (Hg.): *Naturgeschichte, Körpergedächtnis. Erkundungen einer kulturanthropologischen Denkfigur*. Würzburg 2014. S. 211–226
- Leroi-Gourhan, André: *Prähistorische Kunst. Die Ursprünge der Kunst in Europa*. Aus dem Französischen von Wilfried Seipel. Freiburg ⁵1982
- Lichtenberg, Georg Christoph: „Über Physiognomik“, in: ders.: *Lichtenbergs Werke in einem Band*, ausgewählt und eingeleitet von Hans Friederici. Berlin und Weimar ³1978. 251–284
- Lyotard, Jean-François: *Libidinöse Ökonomie*. Aus dem Französischen von Gabriele Ricke und Ronald Voullié. Zürich 2007
- Marzano, Michela (Hg.): *Dictionnaire du corps*. Paris 2007
- Marzano, Michela: *Philosophie des Körpers*. Aus dem Französischen von Elisabeth Liebl. München 2013
- Mauss, Marcel: „Die Techniken des Körpers“, in: ders.: *Soziologie und Anthropologie 2*. Aus dem Französischen von Eva Moldenhauer, Henning Ritter und Axel Schmalfuß. Frankfurt am Main 1989. S. 199–220
- Menke, Bettine: „Rahmen und Desintegration. Die Ordnung der Sichtbarkeit, der Bilder und der Geschlechter. Zu Stifters ‚Der Condor‘“, in: *Weimarer Beiträge*, Band 44 (1998), Heft 3. S. 325–363
- Menke, Bettine: *Prosopopöia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*. München 2000
- Menke, Bettine: „Evidenz (der Stigmata)“, in: Holt Meyer und Dirk Uffelmann (Hg.): *Religion und Rhetorik*. Stuttgart 2007. S. 134–151
- Menke, Bettine: „– Gedankenstriche –“, in: Bernhard Metz, Sabine Zubarik (Hg.): *Am Rande bemerkt. Anmerkungspraktiken in literarischen Texten*. Berlin 2008. S. 169–190

- Menke, Bettine: „Anfangen – Zur ‚Herkunft der Rede‘“, in: Barbara Thums, Volker Mergenthaler, Nicola Kaminski und Doerte Bischof (Hg.): *Herkünfte. Historisch, ästhetisch, kulturell*. Heidelberg 2014. S. 13–37
- Mitford, Algernon Bertram: *Tales of Old Japan*. London 1883
- Mohi-von Känel, Sarah: *Kriegsheimkehrer. Politik und Poetik 1914–1939*. Göttingen 2018
- Moritz, Karl Philipp: „Die Signatur des Schönen. In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?“, in: ders.: *Beiträge zur Ästhetik*, hg. und kommentiert von Hans Joachim Schrimpf und Hans Adler. Mainz 1989. S. 79–96
- Murdoch, James: *A History of Japan, Vol. III The Tokugawa Epoch 1652–1868*. London 1926
- Nesselhauf, Jonas: *Der ewige Albtraum. Zur Figur des Kriegsheimkehrers in der Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts*. Paderborn 2018
- Netzwerk Körper (Hg.): *What Can a Body Do? Praktiken und Figurationen des Körpers in den Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main 2012
- Newman, Jane O.: „Nicht am ‚falschen Ort‘: Saïds Auerbach und die ‚neue‘ Komparatistik“, in: Karlheinz Barck und Martin Tremml (Hg.): *Erich Auerbach. Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologen*. Berlin 2007. S. 341–356
- Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Band 5. Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral. München ³1993. S. 295
- Olbrich, Harald (Hg.): *Lexikon der Kunst*, Band 6 (R–Stad). Leipzig 1994
- Peirce, Charles Sanders: *Phänomen und Logik der Zeichen*. Herausgegeben und übersetzt von Helmut Pape. Frankfurt am Main 1983
- Prechtel, Peter: „Leib, Leiblichkeit“, in: ders. und Franz-Peter Burkhard (Hg.): *Metzler Philosophie Lexikon*. 3., erweiterte und aktualisierte Auflage. Stuttgart 2008. S. 333–334
- Pohl, Manfred: *Geschichte Japans*. München ³2005
- Rigauer, Bero: „Die Erfindung des menschlichen Körpers in der Soziologie. Eine systemtheoretische Konzeption und Perspektive“, in: Robert Gugutzer (Hg.): *body turn. Perspektiven der Soziologie des Körpers und des Sports*. Bielefeld 2006. S. 57–79
- Roes, Michael: *Jizchak. Versuch über das Sohnesopfer*. Berlin 1992
- Röhrs, Steffen: *Körper als Geschichte(n). Geschichtsreflexion und Körperdarstellung in der deutschsprachigen Erzählliteratur (1981–2012)*. Würzburg 2016
- Ryklin, Michail: „Das Bild der Tschetschenen in der russischen Kultur“, in: Florian Hassel (Hg.): *Der Krieg im Schatten. Rußland und Tschetschenien*. Frankfurt am Main 2003. S. 204–221

- Schlesier, Renate: „Apotropäisch“, in: Hubert Cancik, Burkhard Gladigow und Matthias Laubscher (Hg.): *Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe*. Band 2. Stuttgart 1990. S. 41–45
- Schmidt, Dietmar: „Blickt um Euch, das Alles habt ihr gesprochen‘: Körper-Topoi“, in: ders. (Hg.): *Körper-Topoi. Sagbarkeit – Sichtbarkeit – Wissen*. Weimar 2002. S. 7–36
- Schmidt, Dietmar: „Fossilien. Das Insistieren der Körper im Diskurs der Kulturwissenschaften“, in: Annette Barkhaus und Anne Fleig (Hg.): *Grenzverläufe. Der Körper als Schnitt-Stelle*. München 2002. S. 65–82
- Schmidt, Tobias: „Schwell(en)körper. Brüchige Körperkonzepte in Thomas Hettches Roman NOX“, in: Sarah Mohi-von Känel und Christoph Steier (Hg.): *Nachkriegskörper. Prekäre Korporealitäten in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Würzburg 2013. S. 215–224
- Schmidt, Tobias: „Von makellosen und geschundenen Körpern. Körperzeichen und Gedächtnis in Thomas Hettches Roman NOX“, in: Andrea Bartl und Hans-Joachim Schott (Hg.): *Naturgeschichte, Körpergedächtnis. Erkundungen einer kulturanthropologischen Denkfigur*. Würzburg 2014. S. 389–408
- Schmidt, Tobias: „„Er sieht mich an und schweigt.“ Das Insistieren des Körpers in Andrej Gelassimows Roman *Durst*“, in: Torsten Erdbrügger und Stephan Krause (Hg.): *Leibesvisitationen. Der Körper als mediales Politikum in den (post)sozialistischen Kulturen und Literaturen*. Heidelberg 2014. S. 369–385
- Schmidt, Tobias: „Žažda“, in: *Kindlers Literatur Lexikon*, 3., völlig neu bearbeitete Auflage hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. Stuttgart 2009 ff., Online Datenbank <http://www.kll.-online.de>
- Schöblier, Franziska: „Mythos als Kritik – Zu Thomas Hettches Wenderoman Nox“, in: *literatur für leser*, Heft 3/1999. S. 171–182
- Schroer, Markus: „Zur Soziologie des Körpers“, in: ders. (Hg.): *Soziologie des Körpers*. Frankfurt am Main 2005. S. 7–47
- Schuller, Marianne: „Wunde und Körperbild. Zur Behandlung des Wunden-Motivs bei Goethe und Kafka“, in: dies., Claudia Reiche und Gunnar Schmidt (Hg.): *BildKörper. Verwandlungen des Menschen zwischen Medium und Medizin*. Hamburg 1998. S. 19–45
- Serres, Michel: *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische*. Aus dem Französischen von Michael Bischoff. Frankfurt am Main 1998
- Simmel, Georg: „Die ästhetische Bedeutung des Gesichts“, in: ders.: *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*, Band 1. Herausgegeben von Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Otthein Rammstedt. Frankfurt am Main 1995. S. 36–42
- Sontag, Susan: „In Platos Höhle“, übersetzt von Gertrud Baruch, in: dies.: *Über Fotografie*. Frankfurt am Main, 1968/2004. S. 9–30
- Turner, Bryan S. (Hg.): *Routledge Handbook of Body Studies*. London 2012
- Vennemann, Kevin: *Die Welt vom Rücken des Kranichs. Thermodynamik und der Verfall einer Familie*.

Berlin 2021

Weigel, Sigrid: *Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur*. Reinbek bei Hamburg 1990

Weiland, Marc: „Der Leib im Dorf – das Dorf als Leib. Über die Verfügbarkeit von Leib und Körper in sozialen Nahräumen am Beispiel von Terézia Moras *Seltsame Materie*“, in: Torsten Erdbrügger und Stephan Krause (Hg.): *Leibesvisitationen. Der Körper als mediales Politikum in den (post)sozialistischen Kulturen und Literaturen*. Heidelberg 2014. S. 405–422

Weiß, Matthias: „Was ist ‚inszenierte Fotografie‘?“, in: Lars Blunck (Hg.): *Die fotografische Wirklichkeit. Inszenierung – Fiktion – Narration*. Bielefeld 2010. S. 37–52

Klaus Wieglerling: „Leib und Körper“, in: Joachim Küchenhoff und ders.: *Leib und Körper*. Göttingen 2008. S. 7–71

Wiesing, Lambert: „Was könnte ‚Abstrakte Fotografie‘ sein?“, in: ders.: *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*. Frankfurt am Main 2005. S. 81–98

Willaschek, Markus: „Leib-Seele-Problem“, in: Peter Prechtel und Franz-Peter Burkhard (Hg.): *Metzler Philosophie Lexikon*. 3., erweiterte und aktualisierte Auflage. Stuttgart 2008. S. 334–335

Zimmermann, Anja: *Ästhetik der Objektivität. Genese und Funktion eines wissenschaftlichen und künstlerischen Stils im 19. Jahrhundert*. Bielefeld 2009

d) Online-Quellen:

1) *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, digitalisierte Fassung im *Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21*:

„HAFT, adj.“, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=H00643>
„MOND, m.“, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=M06838>
„ZEUGE“, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=Z05055>
„ZEUGNIS, n.“, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=Z05169>
„ZEUGSCHAFT, f.“, <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=Z05201>

2) Wolfgang Pfeiffer et al.: *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen* (1993), digitalisierte und von Wolfgang Pfeiffer überarbeitete Version im *Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache*:

„Evidenz“, <https://www.dwds.de/wb/etymwb/Evidenz>
„Leib“, <https://www.dwds.de/wb/etymwb/Leib>
„rubrizieren“, <https://www.dwds.de/wb/etymwb/rubrizieren>
„Signatur“, <https://www.dwds.de/wb/etymwb/Signatur>
„Signum“, <https://www.dwds.de/wb/etymwb/Signum>
„zeihen“, <https://www.dwds.de/wb/etymwb/zeihen>

3) andere Onlinequellen

„rubricar“, <http://de.pons.com/übersetzung/spanisch-deutsch/rubricar>

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: „Frida by Ishiuchi #34“, in: Dragana Vujanovic und Louise Wolthers (Hg.): *Ishiuchi Miyako. Hasselblad Award 2014*. Heidelberg 2014. S. 125 (entfärbt von mir, T.S.)

Abb. 2: „Mother’s“, in: Ishiuchi, Miyako: *キズアト: Scars*. Osaka 2005. S. 63

Abb. 3: „suicide attempt 1974“, in: Ishiuchi, Miyako: *scars*. Tokio 2005. o.S.

Abb. 4: Venus von Willendorf, <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/19/Venus_of_Willendorf_frontview_retouched_2.jpg> (entfärbt von mir, T.S.)

Abb. 5: Venus von Willendorf (Detail)

Abb. 6: Tom vom 22.04.2006, <<https://taz.de/digitaz/.tom/tomdestages?day=2006/04/22>>, abgerufen am 26.02.2021

Abb. 7: „No se puede saber por que“, in: Goya: *Desastres de la Guerra*. Zürich 1972. o.S.

Abb. 8: „Tampoco“, in: Goya: *Desastres de la Guerra*. Zürich 1972. o.S.

Abb. 9: „Esto es peor“, in: Goya: *Desastres de la Guerra*. Zürich 1972. o.S.

Abb. 10: „Dans les tenebres“, in: Marina Ducrey: *Félix Vallotton, 1865–1925. L’œuvre peint III. Catalogue raisonné. Seconde partie: 1910–1925 (CR 748 à 1704)*. Lausanne 2005. S. 655

Abb. 11: „L’orgie“, in: Marina Ducrey: *Félix Vallotton, 1865–1925. L’œuvre peint III. Catalogue raisonné. Seconde partie: 1910–1925 (CR 748 à 1704)*. Lausanne 2005. S. 655

Abb. 12: „Les fils de l’enfer“, in: Marina Ducrey: *Félix Vallotton, 1865–1925. L’œuvre peint III. Catalogue raisonné. Seconde partie: 1910–1925 (CR 748 à 1704)*. Lausanne 2005. S. 655

Abb. 13: „Ein fünfundzwanzigjähriger Landwirt, verwundet 1916 durch Granatsplitter. Zerrissenes Gesicht durch zahllose Operationen ersetzt.“, in: Ernst Friedrich: *Krieg dem Kriege*. Frankfurt am Main ²⁴1992. S. 213

Abb. 14: „Füselier R., verwundet 27.9.1914. Behandlung noch nicht abgeschlossen“, in: Ernst Friedrich: *Krieg dem Kriege*. Frankfurt am Main ²⁴1992. S. 223

Abb. 15: „Die Badekur des Proleten: Fast das ganze Gesicht weggeschossen“, in: Ernst Friedrich: *Krieg dem Kriege*. Frankfurt am Main ²⁴1992. S. 227

Abb. 16–23: Screenshots aus: Howard Hawks: *Scarface*. Universal Studios 2005.

Danksagung

Meiner Doktormutter Bettine Menke danke ich für ihre langjährige Begleitung meiner Arbeit. Von Anfang an bestärkte sie mich in meinem Schreiben und kommentierte meine Texte immer kritisch und konstruktiv. Meinem Zweitbetreuer Dietmar Schmidt gilt nicht weniger Dank, dessen Anschlussgedanken und Hinweise ich gerne aufgenommen habe. Den Mitgliedern des Nachwuchskollegs *Texte. Zeichen. Medien.* der Universität Erfurt, in dessen Rahmen meine Arbeit entstanden ist, danke ich für Kritik, Lob und Abseitiges. Besonders bedanke ich mich bei Marlen Freimuth, Michael Friedrich, Jessica Maaßen, Julia Prager, Antonia Purk, Peter Schuck und Alexander Waszynski, die mir teure Kolleg:innen, Mitstreiter:innen und Freund:innen geworden sind. – Dank gilt auch jenen, die meine Beitragsvorschläge für Tagungen und Sammelbände unterstützt haben: Christoph Steier und Sarah Mohi-von Känel (Zürich), Stephan Krause und Torsten Erdbrügger (Leipzig), Andrea Bartl und Hans Joachim Schott (Bamberg). – Der Universität Erfurt danke ich für die Gewährung eines Christoph-Martin-Wieland-Stipendiums und eines Abschlussstipendiums.

Ich danke meinen Eltern für ihre Unterstützung in allen Lebenslagen und dafür, dass sie mich meinen Weg haben gehen lassen. Meinen Schwiegereltern Axel Schmidt und Eva Schmidt-König danke ich für interessiertes Nachfragen, gutes Zureden und so viel mehr.

Der größte Dank aber geht an meine Familie: Meine Frau Nora Schmidt hat mir mit Geduld und sanftem Drängen oft genug den nötigen Schwung zum Schreiben gegeben. Meinen beiden Töchtern danke ich dafür, mir jeden Tag zu zeigen, was wirklich wichtig ist.

Lebenslauf

- 20.10.2021 Promotion im Fach Literaturwissenschaft an der Universität Erfurt unter der Betreuung von Prof. Dr. Bettine Menke mit der Arbeit: *Exzentrische Zeichen. Narben in Literatur, Film und Fotografie des 20. und 21. Jahrhunderts.* (Note: magna cum laude)
- Studium
- 10.2001-09.2004 Literaturwissenschaft und Erziehungswissenschaft an der Universität Erfurt; Abschluss: Bachelor of Arts
- 10.2004-09.2008 Deutsches Literaturinstitut Leipzig (abgebrochen); Fächer Prosa und Lyrik
- 10.2008-09.2010 Komparatistik an der Universität Leipzig; Abschluss: Master of Arts
- 10.2011-10.2021 Promotion an der Universität Erfurt im Fach Literaturwissenschaft, von 10.2012-09.2015 Promotionsstipendium der Universität Erfurt
- Universitäre Selbstverwaltung, Workshops und Lehre
- 04.2013-09.2015 Studentischer Vertreter im Forschungsausschuss der Universität Erfurt
- 08.2013-10.2015 Sprecher der Graduiertengruppe *Forum: Texte. Zeichen. Medien*
- 08.2013-09.2015 Mitarbeit in der Promovierendenvertretung der Universität Erfurt
- SoSe 2014 Co-Organisation des wissenschaftlichen Workshops *material schlachten*
- SoSe 2015 Co-Organisation des wissenschaftlichen Workshops *Sinnesaufruhr*
- SoSe 2012 Seminar: „*wi abgegriffn*“. *Haut in deutschsprachigen Texten des 20. und 21. Jahrhunderts* (im SoSe 2018 wiederholt)
- WiSe 2012/13 Seminar: *Semiotik und Semiologie: Fragmente – Begriffe – Theorie(werdung)*
- WiSe 2013/14 Seminar: „*Nun bin ich also unterwegs*“. *Ausflüge und Einblicke in das Werk von Michael Roes*
- WiSe 2016/17 Seminar (gemeinsam mit Michael Friedrich): *Subjekt, Sprache, Wirklichkeit. Die literarische Moderne und ihre Diskurse*
- SoSe 2019 Seminar: *Das neue deutsche „Fräuleinwunder“.* *Judith Hermann und die Folgen(den)*
- WiSe 2019/20 Seminar: *Hugo von Hofmannsthal: Ausgewählte Prosa und Essays*
- SoSe 2021 Seminar: *Die Odyssee. Lektüreseminar*

Erfurt, Juni 2023