

Steffen Röhrs
Söhnke Post (Hrsg.)

Versehrung verstehen

Fachwissenschaftliche und fachdidaktische
Perspektiven auf physisches und psychisches
Erleben in der Gegenwartsliteratur

Steffen Röhrs / Söhnke Post (Hrsg.)

Versehrung verstehen

Steffen Röhrs / Söhnke Post (Hrsg.)

Versehrung verstehen

Fachwissenschaftliche und fachdidaktische
Perspektiven auf physisches und psychisches
Erleben in der Gegenwartsliteratur

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische
Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

wbg Academic ist ein Imprint der wbg
© 2023 by wbg (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), Darmstadt
Die Herausgabe des Werkes wurde durch die
Vereinsmitglieder der wbg ermöglicht.
Satz und eBook: Satzweiss.com Print, Web, Software GmbH
Umschlagabbildung: Deutsche Akademien der Wissenschaften zu Berlin /
Akademie der Wissenschaften zu Göttingen (Hg.):
Grimm, Deutsches Wörterbuch komplett in 33 Bänden.
S. Hirzel Verlag, Leipzig/Stuttgart 1961. Fotografie: Steffen Röhrs
Gedruckt auf säurefreiem und
alterungsbeständigem Papier
Printed in Germany

Besuchen Sie uns im Internet: www.wbg-wissenverbindet.de

ISBN 978-3-534-40754-5

Elektronisch ist folgende Ausgabe erhältlich:
eBook (PDF): 978-3-534-40755-2

Dieses Werk ist mit Ausnahme der Abbildungen (Buchinhalt und Umschlag) als Open-Access-Publikation im Sinne der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND International 4.0 (»Attribution-NonCommercial-NoDerivatives International«) veröffentlicht. Um eine Kopie dieser Lizenz zu sehen, besuchen Sie <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>. Jede Verwertung in anderen als den durch diese Lizenz zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Inhalt

Steffen Röhrs & Söhnke Post

Versehrung verstehen –

Perspektiven auf die deutschsprachige Gegenwartsliteratur 7

Jean-François Laplénie

„die Dramen werden im Blut gespielt“ –

Versehrung, Metaphorisierung und Stigma in der deutschsprachigen

„AIDS-Literatur“ (1985–2000) 25

Till Nitschmann

„Woyzeck über dem Gestade“

Werner Schwabs *Mesalliance* (1992) als Theater der Versehrten 41

Saskia Schicht

„und treten mit ihren Füßen ein Bündel auf dem Boden herum“ –

Versehrte Körper und dekonstruierte Leiblichkeit in Elfriede Jelineks

Ein Sportstück (1998) 55

Kathrin Neis

Heilsame Literatur?

Versehrung und die komplexe Rolle der Lektüre in W. G. Sebalds *Austerlitz* (2001) 69

Stephanie Willeke

Versehrte Figuren in der Literatur über die neuen Kriege.

Zuschreibungen und Deutungsprozesse in Kriegsheimkehr- und Folternarrativen 85

Antonella Catone

Versehrung bedingt Narration.

Krankheit und Sprache in Kathrin Schmidts *Du stirbst nicht* (2009)

aus einer fachdidaktischen Perspektive 101

Steffen Röhrs & Söhnke Post

„Ich schämte mich dafür, hier gearbeitet zu haben.“ –

Versehrung verstehen anhand von Inka Pareis Roman *Die Kältezentrale* (2011)115

Monika Preuß

Versehrung in gemeinsamer Perspektive

von berufs- und allgemeinbildendem Deutschunterricht131

Torsten Mergen

Versehrungen in der zeitgenössischen Migrationsliteratur –

Gewalterfahrungen und ihre Folgen in Abbas Khiders Roman *Ohrfeige* (2016)

als Gegenstand literarästhetischen Lernens 143

Carolin Kull

Wenn ES das Leben bestimmt –

Eine intertextuelle Annäherung an psychische Versehrung

in Juli Zehs Roman *Neujahr* (2018)161

Lea Reiff

Verehrt, versehrt, verkehrt?

Zur Vergeschlechtlichung (neo-)barocker Kastratenkörper

in Daria Wilkes Roman *Die Hyazinthenstimme* (2019) 177

Florian Hesse & Maximilian Arend

Provinzielle Versehrungen.

Überlegungen zu ihrer Darstellung und Didaktik

am Beispiel von Christian Dudas Roman *Milchgesicht* (2019) 193

Ursula Klingenböck

„Kaltes Licht.“

Versehrung erzählen am Beispiel von Stephan Roiss' *Triceratops* (2020) 207

Katrin Kreuznacht

„es ist ein alter Hut, der mir gerade wieder vom kopf weht“ –

Twittern über Ableismus 225

Verzeichnis der Beiträger*innen 241

Versehrung verstehen – Perspektiven auf die deutschsprachige Gegenwartsliteratur

Die letzten Jahre sind maßgeblich durch Krisenerfahrungen geprägt, die sich nicht nur existenziell auf Individuen, sondern ebenso auf ganze Gesellschaften auswirken. Für die deutschsprachige Gegenwartsliteratur lässt sich wiederum konstatieren, dass diese bereits seit Jahren – und somit schon vor den individuellen wie auch kollektiven Herausforderungen aktueller Kriege und pandemischer Notlagen – ein verstärktes Interesse am physischen, psychischen und sozialen Erleben von Krankheiten, Gewalterfahrungen, Traumatisierungen, psychologischen Problemen und weiteren als krisenhaft empfundenen Phänomenen entwickelt. Hierunter fallen (teils autobiografisch geprägte) Auseinandersetzungen mit spezifischen Krankheitsbildern wie z. B. AIDS (vgl. überblicksartig Martin 1995), Parkinson (vgl. Ute Schmidt: *Den Kopf öffnen*, 2006; Helmut Dubiel: *Tief im Hirn*, 2006; Richard Wagner: *Herr Parkinson*, 2015) und psychischen Störungen (vgl. etwa Rainald Goetz: *Irre*, 1983; Jochen Rausch: *Krieg*, 2013; Thomas Melle: *Die Welt im Rücken*, 2016) sowie eine mittlerweile große Zahl von Publikationen zu Krebserkrankungen (vgl. etwa Inka Parei: *Die Kältezentrale*, 2011; Wolfgang Herrndorf: *Arbeit und Struktur*, 2013). Auch in der breiten Öffentlichkeit präsen- te Debatten wie die Diskussion um Organtransplantationen werden in der Literatur der Gegenwart aufgegriffen und verhandelt (vgl. etwa Tabea Hertzog: *Wenn man den Himmel umdreht, ist er ein Meer*, 2019). Ebenso werden in zeitgenössischer Kinder- und Jugendliteratur vermehrt Krankheiten thematisiert (vgl. Monika Feth: *Die blauen und die grauen Tage*, 1996; Finn-Ole Heinrich: *Die erstaunlichen Abenteuer der Maulina Schmitt – Mein kaputtes Königreich*, 2013). Das gilt auch für Graphic Novels, die bereits in der Grundschulzeit gelesen werden, in denen z. B. die fortschreitende Beeinträchtigung des Gedächtnisses durch Demenz dargestellt wird (vgl. Jutta Treiber u. Nanna Prieler: *Die Worte fliegen*, 2015).

Als weiteres zentrales Thema der Gegenwartsliteratur sind unterschiedliche Gewalterfahrungen zu benennen, darunter neben physischen und psychischen Gewaltanwendungen ebenfalls Formen sexualisierter Gewalt (vgl. etwa Thomas Hettche: *NOX*, 1995; *Der Fall Arbogast*, 2001; Inka Parei: *Die Schattenboxerin*, 1999; Bettina Wilpert: *Nichts, was uns passiert*, 2018). Gerade in Gegenwartstexten über kriegs- erische Konflikte spielen wiederum körperliche Verwundungen und psychische Traumatisierungen eine wesentliche Rolle. Dies betrifft fiktionale Auseinandersetzungen mit jüngeren Kriegen (vgl. etwa Michael Kleeberg:

Das amerikanische Hospital, 2010; Ingo Niermann u. Alexander Wallasch: *Deutscher Sohn*, 2010) ebenso wie autobiografische Erfahrungsberichte von Soldat*innen, die im Kontext der ‚Neuen Kriege‘ entstehen und die im Zusammenhang mit poesie- und bibliothераapeutischen Diskursen zu betrachten sind (vgl. etwa Heike Groos: *Ein schöner Tag zum Sterben*, 2009; Robert Sedlatzek-Müller: *Soldatenglück*, 2012; vgl. hierzu Röhrs 2021). Das ungebrochene Interesse an der Be- und Verarbeitung von (Kriegs-)Traumata gilt indes nicht nur für gegenwärtige Kriege, sondern auch im Hinblick auf zahlreiche literarische Veröffentlichungen zu vergangenen Kriegen und deren traumatischen Nachwirkungen (vgl. etwa Bernhard Schlink: *Der Vorleser*, 1995; Günter Grass: *Im Krebsgang*, 2002; Herta Müller: *Atemschaukel*, 2009; Ulrike Draesner: *Sieben Sprünge vom Rand der Welt*, 2014). Eine weitere Facette der in literarischen Texten thematisierten Gewalt sind Darstellungen von Alkoholismus und Drogenkonsum bzw. deren physischen und psychischen, vielfach als gewaltsam wahrgenommenen Auswirkungen auf Individuen und deren soziales Umfeld (vgl. etwa Airen: *Strobo*, 2009; Heinz Strunk: *Der goldene Handschuh*, 2016; Christian Kracht: *Eurotrash*, 2021). Auch in der Kinder- und Jugendliteratur findet immer wieder eine Verhandlung von Gewalterfahrungen statt, darunter z. B. Ableismus, Erniedrigung und Diskriminierung, sei es in jugendliterarischen Texten (vgl. Benjamin Lebert: *Crazy*, 1999; Michael Sieben: *Das Jahr in der Box*, 2020) oder auch in pädagogisch aufbereiteten (Bilder-)Büchern für jüngere Leser*innen (vgl. Antje Szillat: *Du gehörst nicht dazu*, 2011). Bereits seit den 1970er Jahren – und noch einmal verstärkt seit den 1990er Jahren im Zuge einer „Normalisierung postkolonialen Bewusstseins“ (Göttsche 2017, S. 297) im literarischen Diskurs – sind teils sehr heterogene Texte entstanden, die sich kritisch mit kolonialer Gewalt und Formen der Versehrung im Kontext von Kolonialkriegen und -verbrechen befassen (vgl. verschiedene Texte von Hans Christoph Buch; Uwe Timm: *Morenga*, 1978; Urs Widmer: *Im Kongo*, 1996; Daniel Mepin: *Die Weissagung der Ahnen*, 1997; Christian Kracht: *Imperium*, 2012). In diesem Zusammenhang sind ebenso Texte zu nennen, die um Formen von Rassismus und versehrende Fremdheits- und Migrationserfahrungen kreisen (vgl. etwa EL Loko: *Der Blues in mir*, 1986; Terézia Mora: *Alle Tage*, 2004; Lucia Engombe: *Kind Nr. 95. Meine Jugend zwischen Namibia und der DDR*, 2004; Sherko Fatah: *Das dunkle Schiff*, 2008; Abbas Khider: *Der falsche Inder*, 2008; Melinda Nadj Abonji: *Tauben fliegen auf*, 2010).

Viele der hier nur schlaglichtartig erwähnten Aspekte – obgleich sie motivisch, thematisch oder auch stilistisch facettenreich in der Literatur verarbeitet werden – stellen eine große Herausforderung (gleichzeitig aber auch eine Chance) für menschliche Erkenntnis- und Verstehensprozesse dar. Deutlich wird hier ein Dualismus zwischen einer Verstehenshürde und Verstehenspotenzialen, der durch literarische Texte abgebildet, reflektiert und teils auch aufgelöst werden kann.

Versehrung

Die vielfältigen genannten Erscheinungsformen von Krankheit, Gewalt, psychischer Störung und Traumatisierung in der Gegenwartsliteratur sollen im vorliegenden Band terminologisch und konzeptuell unter dem Begriff ‚Versehrung‘ gefasst werden. Im *Deutschen Wörterbuch* (1838 begonnen) stellen Jacob und Wilhelm Grimm für das Verb ‚versehren‘ (und das entsprechend gebildete Substantiv ‚Versehrung‘) die folgenden Ebenen der Bedeutungen vor:

[I]n älterer sprache wird versehren von jeder verletzung des körpers, sei sie schwer oder leicht, gebraucht [...], es wird in reicher entfaltung in übertragenem sinne angewendet, ferner bezeichnet es beschädigung, verletzung, beeinträchtigung, schädigung von unbelebtem [...].

1) von äusserer verletzung des lebenden körpers [...].

2) defloratio: violare, gewaltigen und verseren an der jungfrawschafft. [...] die ehre einer frau und damit die des ehemanns verletzen [...].

3) [...] in älterer sprache auf schwärende, eiternde verletzen oder sonstige schäden der haut bezogen [...].

4) vereinzelt passivisch und intransitiv [...], krank werden, durch krankheit verderben [...].

5) transitiv auf unbelebtes bezogen. verletzen, beschädigen, beeinträchtigen, verderben [...];

6) [...] das wort bezeichnet innere, schmerzende verletzung, dann verletzung im weitesten sinne des wortes, schädigung, herabsetzung, beleidigung, kränkung, schändung, entehrung u. ä. (Grimm & Grimm 1991a, Sp. 1259–1262)¹

In einem solch weitgefassten Verständnis werden dem Wort ‚Versehrung‘ zahlreiche mögliche Bedeutungen zugeschrieben: Körperliche Verletzungen (sei es durch Gewaltanwendung ‚von außen‘ oder durch Unfälle), Gewalt- und Schmerzerfahrungen (darunter auch sexualisierte Gewalt und Vergewaltigung sowie die weitreichenden sozialen Folgen), Krankheiten und psychische Störungen (darunter auch Traumata), aber auch Formen der Beleidigung oder (Sach-) Beschädigung sowie Beeinträchtigungen in einem allgemeineren Sinne können im semantischen Nahbereich von ‚Versehrung‘ gesammelt werden. Mag der Begriff für die Deutung einer gegenwärtigen literarischen Verhandlung einschneidender (Negativ-)Erfahrungen im ersten

¹ Die Auslassungszeichen im Zitat markieren längere Kürzungen. Zur besseren Lesbarkeit wurden das Schriftbild des Originaltextes an den vorliegenden Text angeglichen und Kursivierungen nicht übernommen. Abweichungen der Groß- und Kleinschreibung zum heutigen Sprachgebrauch wurden belassen.

Moment vielleicht anachronistisch anmuten (vgl. hierzu Krüger-Fürhoff 2001, S. 23; Nitschmann 2015, S. 32), so eignet er sich doch gerade in besonderer Weise dafür, die Vielschichtigkeit menschlichen Erlebens und die Verzahnung von physischen, psychischen, geistigen sowie sozialen und kulturellen Aspekten zu erfassen.² Bereits Irmela Marei Krüger-Fürhoff, die das Konzept des ‚versehrten Körpers‘ für die neuere literaturwissenschaftliche Forschung fruchtbar gemacht hat, betont „das wesentlich vielschichtigere Verständnis vergangener Jahrhunderte“ (Krüger-Fürhoff 2001, S. 21) im Hinblick auf das Phänomen. Während heute meist nur körperliche Verletzungen oder Wunden mit dem Ausdruck assoziiert werden, ermöglicht der Rückgriff auf die von Jacob und Wilhelm Grimm vorgestellte Semantik eine „Reaktualisierung früherer Bedeutungen“ (ebd., S. 23) und auf diese Weise eine produktive Erweiterung im zeitgenössischen Sprechen über die menschliche Erfahrungswirklichkeit. Diese kann hiermit in ihren physischen und psychischen Facetten ebenso gemeint sein wie in den damit einhergehenden komplexen gesellschaftlich-sozialen Wechselwirkungen. In diesem Sinne umgreift der Begriff der Versehrung ebenfalls unterschiedliche (Handlungs-)Ebenen von Passivität bzw. Aktivität: So ist es einerseits denkbar, durch andere Menschen (physisch, psychisch oder sozial) direkt versehrt zu werden oder durch eine versehrte Umgebung indirekt betroffen zu sein. Versehrte Menschen können andererseits selbst zu ‚Versehrer*innen‘ werden und somit Versehrungserfahrungen (bewusst oder auch unbewusst) weitertragen.

Neben Krüger-Fürhoffs wegweisender Studie *Der versehrte Körper* (2001), in der sich die Autorin mit Versehrungen in klassizistischen Schönheitsdiskursen um 1800 auseinandersetzt, sind weitere literaturwissenschaftliche Monografien erschienen, die sich dezidiert mit der Multidimensionalität von literarischen Versehrungsdarstellungen in der Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts befassen, so beispielsweise in einzelnen Gattungen (zur Versehrung im Drama vgl. Nitschmann 2015) oder Genres (zur Versehrung in literarischen Geschichtsdarstellungen vgl. Röhrs 2016). Auch die Zahl der Sammelbände und entsprechender Themenhefte – teils mit einem Fokus auf Versehrungen in der Gegenwartsgesellschaft – nimmt in den letzten Jahren zu, wobei hier neben Krankheits- bzw. Gesundheitsdiskursen (vgl. etwa Bendheim & Pavlik 2019, 2021) eine Konzentration auf versehrte *Körperlichkeit* (vgl. exemplarisch Wittrock 2000), *Körperbewegungen* (vgl. Nesselhauf, Nitschmann & Röhrs 2018), *Körperbilder* (vgl. Meinen & Lehnert 2021) sowie spezifische *Gewaltformen* (vgl. Dröschner-Teille & Nitschmann 2021) zu erkennen ist.

In der literaturdidaktischen Forschung ist eine konkrete Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Versehrung bisher nicht konkret wahrnehmbar. Obgleich Diskurse, die sich an der

² Im Zusammenhang der COVID-19-Pandemie erlebt der Begriff aktuell eine Art Renaissance und ist wieder verstärkt in den Medien und der Öffentlichkeit präsent, gerade in den teils leidenschaftlich geführten Debatten um eine allgemeine Impfpflicht und das Recht auf körperliche Unversehrtheit, das im Grundgesetz der Bundesrepublik Deutschland festgeschrieben ist (Art. 2 Abs. 2 GG).

grimmischen Begriffsdefinition orientieren, zu fehlen scheinen, ist doch eine lebhafte Debatte zu vielfältigen physischen und psychischen Erscheinungsformen festzustellen, die als Subkategorien von Versehrung eingeordnet werden können. Didaktische Konzeptionen und Modellierungen zu literarischen Repräsentationen wie Krankheit oder Trauma, die als Versehrung aufgefasst werden können, werden in der Fachcommunity sichtbar verhandelt (vgl. Standke & Wrobel 2019). Obgleich diese Arbeiten bereits eine didaktische Perspektivierung auf einzelne Aspekte der Versehrung und des versehrten Körpers ermöglichen, erscheint es im Sinne eines breiten Verständnisses der Vielschichtigkeit des menschlichen Erfahrungsraums des Versehrtseins und Versehrtwerdens gewinnbringend, die didaktische Perspektive zu weiten und zu öffnen. Krankheiten, Verletzungen, Traumata oder ‚Störungen‘ (vgl. Gansel 2020) sind letztlich Bezeichnungen für Teilaspekte physiopsychischer Erfahrungen, die zwar wichtige Einzeldiskurse darstellen, aber im Kontext einer rezeptions- und wirkungsästhetischen Perspektive die Inszenierung von Versehrung nur teilweise abbilden können. Diese umfassendere Bedeutungsdimension sollte auch didaktisch aufgegriffen und in entsprechenden Unterrichtsmodellen reproduziert werden. Dabei sollte aber berücksichtigt werden, dass der Begriff der Versehrung selbst eine negative Konnotation haben kann. Gerade in schulischen Kontexten kann das Versehrtsein auch ein Ausdruck von Stigmatisierung sein. Obgleich sich dieses Verständnis nicht an der grimmischen Definition orientiert, ist es Teil eines gesellschaftlichen und medialen Diskurses und muss dementsprechend problematisiert werden. Ausgehend von dieser Voraussetzung könnte die in diesem Sammelband angelegte Sichtweise auf Versehrung auch als ein wesentlicher Bestandteil einer inklusiven Schulkultur etabliert werden. Die Bedeutungsebene von Versehrung, abseits der negativen Stigmatisierung, könnte so als ein Ausdruck von Vielfalt gelesen werden. In diesem Zusammenhang müsste vorausgesetzt werden, dass es auch darum geht, Formen der Versehrung in den Bereich der gesellschaftlichen ‚Normalität‘ zu überführen. Kontextualisiert man diese Vorstellungen in Bezug auf die Inklusionsdebatte, könnte also davon ausgegangen werden, dass die Versehrung sich nicht direkt bei den Betroffenen zeigt, sondern erst in gesellschaftlichen Aushandlungsprozessen konstruiert wird. Im Weiteren wäre also anzunehmen, dass eine Versehrung nie als natürlich gegeben zu betrachten ist, sondern erst in einem kulturellen Zusammenhang deutlich wird (vgl. Waldschmidt 2007). Um nachvollziehen zu können, wie sich Versehrungen konstituieren, ist es eben entscheidend, diese kulturellen Prozesse, welche z. B. in Literatur ihren Ausdruck finden, zu verstehen.

Verstehen

Wie Versehrung trägt auch der Begriff des Verstehens verschiedene mögliche Bedeutungen, die es zu beachten gilt: Zunächst einmal handelt es sich beim Verstehen um einen Akt der

Bedeutungs(re-)konstruktion eines wahrnehmenden Subjekts (vgl. Zabka 2007, S. 807). Verstehen kann – sieht man von dem ebenso benannten Vorgang des Hörens akustischer Signale ab – neben der kognitiven Durchdringung bestimmter Sachverhalte aber gleichsam auch Anteilnahme, Einfühlung und Akzeptanz im Sinne eines emotional geprägten Verständnisses bzw. ‚Nacherlebens‘ meinen. Damit umfasst Verstehen auch eine soziale, psychologische und kommunikative Ebene (vgl. hierzu überblicksartig Rusch 2013, S. 781 f.).³ Gleichzeitig impliziert der Ausdruck in der langen Tradition der hermeneutischen Auslegung verschiedene und damit potenziell immer auch abweichende oder sich widersprechende Deutungen eines Phänomens (bzw. konkreten Textes). Während gelungenes Verstehen „entweder eine Assimilation des Wahrgenommenen an bestehende Wissensstrukturen oder deren Veränderung nach Maßgabe der Wahrnehmung [ist]“ (Zabka 2007, S. 807), erfolgt beim Nichtverstehen „keiner der beiden Vorgänge“ (ebd.). Beim Missverstehen wiederum – so Thomas Zabka – „widerspricht die verstandene der gemeinten Bedeutung.“ (ebd.) Die genannten Aspekte von Verstehen und Nicht- bzw. Missverstehen können jeweils auf verschiedenen Ebenen eine Rolle spielen, also beispielsweise innerhalb literarischer Texte thematisch verhandelt und inszeniert werden oder aber im Rezeptionsprozess von Literatur wirksam werden.

Folgt man Hendrick Heimböckel, so gibt es – ähnlich wie in der Literaturwissenschaft – in der Literaturdidaktik keine allgemeingültige theoretische Konzeption des Verstehens (vgl. Heimböckel 2019 mit Bezug auf Frederking & Brüggemann 2012, S. 15). Vielmehr ließen sich diametrale Ansätze ausmachen, die zum einen eine vermeintliche Objektivität des literarischen Verstehens problematisieren und zum anderen eine Etablierung von transparenten Kategorien anvisieren. Offenbar besteht zudem – dies zeigt Heimböckel mit Verweis auf Steinmetz und Möbius (vgl. Steinmetz & Möbius 2016, S. 5) – eine Verbindung zwischen dem (literarischen) Verstehen und der Lesekompetenz, denn diese ist die Voraussetzung für die Kontextualisierung inhaltlicher Informationen, also das Verstehen eines (literarischen) Textes (vgl. Heimböckel 2019). Dabei ist jedoch zu beachten, dass die in der Literaturdidaktik tradierten Modellierungen des literarischen Verstehens nicht ursächlich kompetenzorientiert begründet sind. Dies ist primär auf das in diesem Kontext ausschlaggebende Merkmal von Literatur zurückzuführen: Sie ist mehrdeutig und somit nicht nach generalisierten Parametern deutbar. Obgleich dadurch einheitliche Maßstäbe innerhalb einer Analyse nicht ausgeschlossen werden (z. B. textimmanente Strukturen, vgl. hierzu ebd. im Rückgriff auf Leubner & Saupe 2017), müssen Rezipient*innen Mehrdeutigkeit und auch Unverständlichkeit von literarischen Texten „aushalten“ (Abraham 2010, S. 17). Es geht laut Heimböckel also nicht darum, Kohärenzbildung zu erzwingen, „sondern die textlich angelegte Uneindeutigkeit und Mehrdeutigkeit

³ Eine umfangreiche Zusammenstellung dieser unterschiedlichen Konnotationen von ‚Verständnis‘ bzw. ‚Verstehen‘ ist dem *Deutschen Wörterbuch* zu entnehmen (vgl. Grimm & Grimm 1991b, 1991c).

zuzulassen und die eigenen Sinnentwürfe sowie die Prämissen der eigenen Deutung in Frage zu stellen.“ (Heimböckel 2019) Ausgehend von dieser Annahme haben sich innerhalb der Literaturdidaktik unterschiedliche theoretische Zugänge zu literarischen Texten in Vermittlungskontexten herausgebildet. Neben dem weit verbreiteten Konzept des literarischen Lernens (vgl. Spinner 2006) existieren konkrete Modelle des (literarischen) Textverstehens (vgl. z. B. Grzesik 2005; Abraham 2010; Spinner 2010; Boelmann & Klossek 2013), die die theoretischen Ansätze zu erweitern oder zu ergänzen versuchen, wie Heimböckel pointiert herausstellt. Er bemerkt hinsichtlich der Forschung zum literarischen Verstehen allerdings, dass gerade mit Blick auf die empirische literaturdidaktische Forschung noch zahlreiche Fragen zu klären sind (vgl. Heimböckel 2019). Dennoch zeigt sich in Bezug auf die bisherigen literaturdidaktischen Debatten und Theorien, und das ist für die thematische Ausrichtung unseres Sammelbandes elementar, dass das ‚Verstehen‘ also als ein emphatisches Nachvollziehen existenzieller Krisen beschrieben werden und gleichzeitig zur Durchdringung komplexer Sachverhalte beitragen kann. Beides – so die zentrale Annahme dieses Bandes – wird durch literarische Versehrungsdarstellungen möglich.

Deutschsprachige Gegenwartsliteratur

Zentraler Untersuchungsgegenstand des Bandes ist die Gegenwartsliteratur in deutscher Sprache. Da es sich bei der Gegenwart um einen flüchtigen und tendenziell schwer fassbaren Erfahrungsraum handelt, der zudem von verschiedenen Menschen – im Sinne einer individuellen Jetztzeit – unterschiedlich interpretiert wird, stellt letztlich jede zeitliche Eingrenzung des Betrachtungsgegenstands ‚Gegenwartsliteratur‘ eine diskursive Setzung dar (vgl. Herrmann & Horstkotte 2016, S. 1). Im Wissen um den relationalen bzw. konstruktiven Charakter der Gegenwartsliteratur haben wir uns dazu entschieden, Texte zu berücksichtigen, die seit den 1980er Jahren veröffentlicht worden sind.

Beim Textkorpus des Bandes wurde darauf geachtet, die Gegenwartsliteratur in einer möglichst großen Bandbreite abzubilden. So beschäftigen sich die einzelnen Beiträge mit narrativen, dramatischen und lyrischen Texten sowie mit im Internet veröffentlichten Minimalerzählungen (v. a. Tweets). Neben bereits kanonisierten Autor*innen werden gleichermaßen literarische Newcomer*innen beachtet. Die Aufsätze sind chronologisch nach den Ersterscheinungsdaten der untersuchten Texte angeordnet, wodurch wir uns erhoffen, dass sich für interessierte Leser*innen für die Zeit seit 1980 bestimmte Entwicklungslinien, Kontinuitäten und Schwerpunkte oder auch aktuelle Trends in der literarischen Repräsentation von Versehrung ausmachen lassen. Wenngleich die meisten analysierten Texte nach der politisch wie auch gesellschaftlich, kulturell und medienhistorisch relevanten Umbruchzeit 1989/90 entstanden

sind, erscheint uns eine ausschließlich ereignisgeschichtliche Bestimmung der Gegenwartsliteratur im Hinblick auf das Phänomen der Versehrung weniger produktiv. So würden dadurch wichtige Versehrungsformen wie etwa die bereits seit den frühen 1980er Jahren auch im deutschsprachigen Raum vermehrt literarisierte AIDS-Epidemie aus dem Raster fallen.

Deutlich wird an dem gerade genannten Beispiel wiederum, dass für den vorliegenden Band „das kontinuierliche Wechselverhältnis zwischen der Literatur und ihrer Umwelt“ (ebd., S. 3) – in unserem Fall: von außersprachlichen Formen der Versehrung und deren spezifischer literarischer Bearbeitung – für die Bestimmung der ‚Gegenwärtigkeit‘ von zentraler Bedeutung ist. Literarische Texte werden in diesem Sinne eingebettet in andere kulturelle Diskurse wie auch gesellschaftlich-soziale Zusammenhänge ihrer Entstehungszeit betrachtet, wobei ein Blick auf das jeweilige Interdependenzverhältnis zwischen diesen fallen kann. Hervorzuheben ist, dass manche der Texte auf zeitlich (bzw. geschichtlich) weiter zurückliegende außertextuelle Ereignisse Bezug nehmen. Dies gilt beispielsweise für Texte, die sich mit Versehrungen im Kontext des Zweiten Weltkriegs und der NS-Zeit oder mit dem politischen System der DDR befassen. Diese Texte können indes – neben ihrer rein produktionsbedingten Zuordnung zur Gegenwartsliteratur – auch insofern als gegenwärtig verstanden werden, als dass sie bei der Darstellung des historischen ‚Stoffes‘ auf relevante zeitgenössische Inszenierungs- und Deutungsmuster zurückgreifen bzw. an aktuelle Debatten anknüpfen. Leonhard Herrmann und Silke Horstkotte sprechen in diesem Zusammenhang von einer ‚ästhetischen Gegenwärtigkeit‘ bzw. einer ‚kontextbezogenen Gegenwärtigkeit‘, mit der Literatur auf ihre eigene Zeit verweisen könne (vgl. ebd., S. 4). Eines von vielen Beispielen hierfür ist etwa ein sich gewandeltes, als kulturwissenschaftlich zu bezeichnendes Bewusstsein um die Konstruktivität des menschlichen Gedächtnisses und der Erinnerungskultur, das sich in literarischen Texten seit den 1980er Jahren sowohl thematisch als auch narrativ und stilistisch widerspiegelt.

—

Das Deutungsmodell einer Metaphorisierung von Krankheiten in sozialen und literarischen Diskursen nach Susan Sontag (Sontag 2012) nimmt JEAN-FRANÇOIS LAPLÉNIE (Paris) als Ansatzpunkt für eine Analyse der sogenannten ‚Aids-Literatur‘ am Beispiel von Josef Gabriels *Verblühender Mohn* (1987), Mario Wirz’ autobiografischen Texten (1992 u. 1994), der Lyrik Detlev Meyers sowie anhand von Hubert Fichtes nachgelassenem ‚Register‘ *Hamburg Hauptbahnhof* (1993). Der Schwerpunkt der Betrachtung liegt auf den von der Krankheit verursachten Versehrungen und deren literarischen Repräsentationen, was im Falle der ‚Aids-Literatur‘ als besonders komplex zu bezeichnen ist, da in den Texten Betroffener indifferente und – zumindest phasenweise – unspezifische Versehrungsformen, wie das Kaposi-Sarkom, eine hervorgehobene Rolle spielen. Die von AIDS ausgelösten Versehrungen zeichnen sich laut Laplénie

durch eine vielfältige Zeichenhaftigkeit aus (vgl. auch Turner 1996, S. 200; Weingart 2002, S. 182), die in literarischen Texten aufgegriffen und dechiffriert wird. Dabei entstehen vielschichtige Wechselwirkungen zwischen der Authentizität und spezifischen Literarisierungen einer erlebten Krankheit. Die literarische Repräsentation von Aids als Diskursphänomen verweist anschaulich darauf, dass Krankheiten stets als mehrdimensionale Versehrungen zu verstehen sind: Neben individuell-körperlichen Symptomen geht es hier um psychologische, gesellschaftlich-soziale und diskursive Faktoren; das konkrete Krankheitsbild AIDS und dessen weitreichenden physiopsychischen Folgen sind ebenso angesprochen wie etwa die soziale Stigmatisierung von HIV-Infizierten oder die Narrativierung der Krankheit in den Medien.

Die intensive Auseinandersetzung mit verschiedenen Arten der Versehrung und einer Fragmentierung menschlicher Körper spitzt sich im postdramatischen Theater der 1990er Jahre zu und gewinnt zugleich an provozierender Aktualität: Gegenstand der Kritik sind oftmals politische Missstände sowie alltägliche Erscheinungen struktureller Gewalt in der Gegenwartsgesellschaft. Als radikales Beispiel dieser Entwicklung analysiert TILL NITSCHMANN (Hannover) Werner Schwabs Theaterstück *Mesalliance aber wir ficken uns prächtig* (UA 1992), in dem tabuisierte Formen der Sexualität mit teils extremen Schilderungen körperlich-sichtbarer Versehrungen bis hin zum Kannibalismus verschränkt werden. Anhand der familiär-nachbarschaftlichen Gewalterfahrungen der Zwillinge Johannes und Johanna, die sich stilistisch in einer performativen Sprachgewalt spiegeln, dekonstruiert Schwab aggressive Generationenkonflikte ebenso wie faschistoide Mechanismen der Pathologisierung und Ausgrenzung. *Mesalliance* wird von Nitschmann als Allegorie einer versehrten österreichischen ‚(Klein-)Bürgerlichkeit im Endstadium‘ verstanden, innerhalb derer der (angedeuteten) inzestuösen Verbindung des Geschwisterpaars eine rebellisch-widerständige Funktion zukommt. Schwabs Theaterstück kann damit als herausfordernde Spielart des ‚Theaters der Versehrten‘ im späten 20. Jahrhundert eingeordnet werden (vgl. hierzu Nitschmann 2015, 2017).

Ähnlich wie Schwabs *Mesalliance* liegt auch Elfriede Jelineks *Ein Sportstück* (1998) eine allegorische Ebene zugrunde. Der Fokus verschiebt sich hier jedoch auf Gewaltmechanismen im Massenphänomen des Sports, das im Stück mit Kriegshandlungen enggeführt wird. Unter Einbezug leibphänomenologischer Konzepte von Maurice Merleau-Ponty und Bernhard Waldenfels (vgl. hierzu Alloa, Bedorf, Grüny u. a. 2019) untersucht SASKIA SCHICHT (Bielefeld) die Bedeutung der Gewalthandlung des Tretens, das Jelineks postdramatischen Text leitmotivisch durchzieht. Schicht arbeitet heraus, dass das wiederholte Treten eines anonymisierten ‚Menschenbündels‘ in einem Sportstadion und die entsprechende Kommentierung in den Regieanweisungen nicht nur zu einer Dekonstruktion leiblicher Integrität führen, sondern auch Fragen nach dem Opfer- und Täter*innenbegriff aufwerfen.

Während bei Schwab und Jelinek die zerstörerische Kraft versehrender Gewaltanwendungen für die Figuren drastische und unmittelbar erkennbare Folgen hat, finden sich in

der deutschsprachigen Literatur der Jahrtausendwende auch subtilere Verhandlungen von Versehrung, die zudem die Aussicht auf Heilung aufgreifen. KATHRIN NEIS (Saarbrücken) befasst sich in ihrem Beitrag zu W. G. Sebalds vielschichtigem Roman *Austerlitz* (2001) mit der Frage, inwiefern Lektüreerfahrungen zu einer Verarbeitung von Lebenskrisen und physischen wie psychischen Versehrungen beitragen können. Ausgehend von Überlegungen zur (Un-)Erzählbarkeit traumatischen Erlebens werden am Beispiel der titelgebenden Figur Jacques Austerlitz die Möglichkeiten – aber auch Grenzen und ‚Nebenwirkungen‘ – von Lektüren dargelegt, die hier als produktive Rezeptionsprozesse fiktionaler wie nichtfiktionaler Texte begriffen werden. Durch ein *close reading* von Austerlitz’ individueller Lebensgeschichte wird deutlich, dass Lektüren Trost ermöglichen, gleichzeitig aber auch zu einem Aufbrechen verstörender Erinnerungen und latenter Versehrungen führen können. Da Austerlitz’ fragmentarische Erinnerungen maßgeblich an das Schicksal seiner Familie während der Gewaltherrschaft des Nationalsozialismus gekoppelt sind, werden ‚Versehrungs-Lektüren‘ bei Sebald schließlich auch in einer größeren historischen Dimension verstehbar. Der Roman – so Neis’ These – veranschaulicht, dass ein annähernder und potenziell heilsamer Umgang mit persönlichem Schmerzerleben letztlich nur durch fortwährende Lektüren möglich sein kann, die zugleich große Anstrengungen für die Betroffenen bedeuten. Zuletzt geht der Aufsatz auf die Funktionen von Lektüreerfahrungen für reale Rezipient*innen ein und schlägt eine Brücke zur bibliothераpeutischen Forschung. Der produktiven Beschäftigung mit Sprache und Literatur wird hierbei nicht nur ein vertiefendes Verstehen von lebensweltlichen Krisen, sondern ebenso eine positive Wirkungsmacht für die Behandlung von Versehrungen zugesprochen.

Sebalds *Austerlitz* ist eines von zahlreichen Beispielen der literarischen Auseinandersetzung mit den Nachwirkungen des Nationalsozialismus seit den 1990er Jahren. Auch in Texten anderer Autor*innen lässt sich eine enge Verzahnung von geschichtskritischen Reflexionen mit einer Inszenierung schmerzhafter Erinnerungsprozesse beobachten (vgl. hierzu Herrmann 2010). Zu denken ist hier etwa an Christoph Ransmayrs *Morbus Kitahara* (1995), Uwe Timms *Am Beispiel meines Bruders* (2003) oder Inka Pareis *Was Dunkelheit war* (2005). Als Teil der gesellschaftlichen Debatte um die (späte) Aufarbeitung der Schrecken der NS-Zeit und um individuelle wie kollektive Schuld sind neben fiktionalen Texten beispielsweise auch die kontrovers rezipierten ‚Wehrmachtausstellungen‘ (1995–1999 u. 2001–2004) des Hamburger Instituts für Sozialforschung zu nennen. Eine solche Entwicklung innerhalb der deutschsprachigen Literatur und Gesellschaft ist u. a. auf das Schwinden der Generation der unmittelbaren Zeitzeug*innen der beiden Weltkriege zurückzuführen, das mit Jan Assmann als eine „Epochenschwelle in der kollektiven Erinnerung“ (Assmann 2018, S. 11) gedeutet werden kann. Die Thematisierung von Versehrungen kann in diesem Zusammenhang für die physiopsychische Dimension von Geschichtserfahrungen sensibilisieren und auf diese Weise zu einem

Verständnis menschlichen Leidens beitragen. Im gleichen Zuge werden durch die Darstellung versehrter Figuren(-körper) vielfach Fragen über das Erinnern und Vergessen sowie über die Relativität und Perspektivengebundenheit historiografischer Narrationen aufgeworfen, denen es letztlich nicht möglich ist, ‚objektive‘ Erkenntnisse über geschichtliche Krisenmomente zu vermitteln (vgl. hierzu Röhrs 2016).

Ein entschieden gegenwärtiges Interesse an den Folgen von Kriegserfahrungen bestimmt wiederum literarische Texte über die ‚Neuen Kriege‘ im Irak (1990–1991 u. 2003–2011) und in Afghanistan (2001–2021), die sich durch eine zunehmende Entstaatlichung, Asymmetrisierung und Autonomisierung von kriegertischer Gewalt auszeichnen (vgl. Münkler 2018, S. 10–12; Kaldor 2007). Im Mittelpunkt von STEPHANIE WILLEKES (Paderborn) Beitrag stehen versehrte Figuren in Dorothea Dieckmanns *Guantánamo* (2004), Michael Kleebergs *Das amerikanische Hospital* (2010) sowie Ingo Niermanns und Alexander Wallaschs *Deutscher Sohn* (2010). Anhand der für die Texte zentralen Diskurse der Traumatisierung und Kriegsheimkehr (von Soldaten) und der Folter (vermeintlicher Terroristen) verdeutlicht Willeke, auf welche Weise die Gegenwartsliteratur das Bild eines ‚sauberen Kriegs‘ zur Disposition stellt. Während die Romane sich einerseits als fiktionale Einschreibungen in das mit der Kriegsversehrung verbundene Diskursgefüge um medizinisches, juristisches und politisches Wissen verstehen lassen, schreiben sie – so Willekes Schlussfolgerung – andererseits gegen diese Diskurse an. Dies zeigt sich besonders bei Dieckmanns *Guantánamo*, da in dem Text mit einer internen Fokalisierung auf einen im gleichnamigen Lager Inhaftierten und mit dessen leidvollen Foltererfahrungen etwas im Diskurs der ‚Neuen Kriege‘ zuvor nahezu Ausgeschlossenes literarisch verarbeitet wird.

Diskursives Wissen über Versehrungen, das in literarischen Texten offenbar wird, kann auch in verschiedenen Vermittlungskontexten wie z. B. dem Zweit- oder Fremdspracherwerb von Relevanz sein. So betrachtet ANTONELLA CATONE (Foggia) unter Rückgriff auf eine fachdidaktische Perspektive den autobiografisch inspirierten Text *Du stirbst nicht* (2009) von Kathrin Schmidt, um sein Potenzial für sprachliche und grammatische Reflexionen in Lehr- und Lernkontexten zu eruieren. In *Du stirbst nicht* wird das Schicksal der Protagonistin Helene dargestellt, die an einer postoperativen Aphasie leidet. Im Zustand dieser traumatisierenden Aphasie-Erfahrung, also dem Verlust der Sprachfähigkeit bei gleichzeitigem Erhalt des Sprachverständnisses, manifestiert sich die Versehrung der Hauptfigur. Im Rahmen des Konzepts von *Illness narratives* wird die Grundthese formuliert, dass autobiografische Versehrungsdarstellungen in Schmidts Text eng mit Registern einer medizinischen Nomenklatur korrespondieren. Dieser Umstand bietet gerade für Lernsettings mit DaZ- und DaF-Lerner*innen viele Gestaltungsräume, wie Catone an mehreren Praxisbeispielen illustriert. Somit ist nicht nur das Verstehen einer Terminologie der Versehrung möglich, sondern auch ein literarisches Nacherleben von Versehrungsformen.

In ihrem Aufsatz verknüpfen STEFFEN RÖHRS (Hannover) und SÖHNKE POST (Hannover) eine fachwissenschaftliche und eine fachdidaktische Perspektive auf Inka Pareis bislang wenig erforschten Roman *Die Kältezentrale* (2011), in dessen Mittelpunkt verschiedene Formen der Versehrung im Kontext der DDR-Vergangenheit des Erzählers stehen. Neben der Krebserkrankung seiner früheren Frau thematisiert der Roman Versehrungserfahrungen des Protagonisten während seiner Tätigkeit in der titelgebenden Kältezentrale des SED-Zentralorgans *Neues Deutschland*, die ihn schließlich dazu bringen, der DDR den Rücken zu kehren. Während zahlreiche Umstände der geschilderten Versehrungen ‚verrätselt‘ werden, wodurch der Text eine mitunter irritierende Wirkung erzeugt, bedient sich Parei gleichzeitig einer augenfälligen Metaphorik, um die gesellschaftlich-sozialen und politischen Verhältnisse in der DDR als krankendes und wiederum selbst versehrendes System zu entlarven. Ein didaktischer Blickwinkel auf *Die Kältezentrale* kann demonstrieren, dass eine geschichtskritische Lesart des Textes Potenziale hinsichtlich eines literarischen wie auch historischen Lernens im Deutschunterricht birgt. Hierzu werden exemplarisch didaktische Zugänge zu den Versehrungsdarstellungen in Pareis Roman erörtert.

Mit der Versehrung aus gemeinsamer Perspektive des berufs- und allgemeinbildenden Deutschunterrichts bringt MONIKA PREUSS (Dortmund) einen in zweierlei Hinsicht relevanten Aspekt in den Sammelband ein. Zum einen zeigt sie anschaulich Möglichkeiten eines Einsatzes des Romans *Der Russe ist einer, der Birken liebt* (2012) von Olga Grjasnowa betreffend der Vermittlung von Versehrungserfahrungen auf und zum anderen erschließt sie die dem Text inhärenten Spezialdiskurse als lohnenswerte Gegenstandsbereiche des Deutschunterrichts. Gerade bezüglich deutschdidaktischer Ansätze und Konzepte in berufsbildenden Kontexten stößt Preuß damit in ein bisher weniger, zumindest bezogen auf den Literaturunterricht, beachtetes Feld vor (vgl. Schäfer 2016, S. 239). Im Rahmen einer konzeptionell diskursanalytisch begründeten Literaturdidaktik schlägt sie eine Didaktisierung von Grjasnowas Text vor, die sich an den multiplen Versehrungen der Protagonistin Maria (Mascha) orientiert. Das Verhalten der Figur ist maßgeblich durch ihre traumatisierenden Erfahrungen im Aserbaidshan-Armenien-Konflikt (1990er Jahre) geprägt, die im Text durch eine metonymische Stilistik sowie eine narrative Inszenierung von Intrusionen repräsentiert werden. Versehrungen spielen für Schüler*innen als gesellschaftliches Phänomen eine wichtige Rolle, die in berufsbezogenen Zusammenhängen nicht ausgeklammert werden sollte. Gerade die bisher in der didaktischen Gegenstandsforschung unterrepräsentierte ostmittel- und südosteuropäische Gegenwartsliteratur bietet zahlreiche denkbare Anschlussstellen für Vermittlungs- und Verstehenssettings des berufsbezogenen Literaturunterrichts.

TORSTEN MERGEN (Saarbrücken) leitet aus aktuellen Konzepten der Literaturdidaktik zur Migrationsliteratur bzw. den oftmals inhärenten literarischen Repräsentationen von Gewalt und Versehrungen Anknüpfungsmöglichkeiten für Prozesse des literarischen Lernens sowie

der Persönlichkeitsbildung der Rezipient*innen ab. In diesem Zusammenhang wird das didaktische Potenzial des Romans *Ohrfeige* (2016) von Abbas Khider als Gegenstand des literarästhetischen Lernens diskutiert. Mergen weist die besondere Eignung von Khiders Text, der die Perspektive des geflüchteten Protagonisten in den Fokus rückt, für den Deutschunterricht in der Migrationsgesellschaft nach. Es werden zahlreiche Formen der Versehrung literarisch dargestellt, die im Kontext von Flucht und Exil entstehen können, sodass, auch über eine kurze Betroffenheit bei Schüler*innen hinausgehend, zahlreiche didaktische Konzeptionen denkbar sind (Vorstellungsbildung, Multiperspektivität der Textwahrnehmung, der Nachvollzug der Figuren- und Erzählperspektive, das Verständnis der Handlungslogik, ein reflektierter Umgang mit Fiktionalität usw.). *Ohrfeige* ist als Gegenstand des Deutschunterrichts (auch im Medienverbund) einer der Texte, so argumentiert Mergen, die sowohl den Anforderungen des interkulturellen Lernens als auch der Notwendigkeit einer Unterstützung „eines Verständnisses von multiplen und hybriden Identitäten“ (Rösch 2017, S. 24) gerecht werden können.

CAROLIN KULL (Bochum) untersucht in ihrem Beitrag narrative Inszenierungen des psychischen Erlebens des Protagonisten Henning in Juli Zehs Roman *Neujahr* (2018). Dabei werden besonders die freudsche Seelenlehre und intertextuelle Bezüge zu Stephen Kings Roman *IT* (1986) in den Blick genommen, was sich primär über die Bezeichnung der psychischen Versehrung in Zehs Text als ‚ES‘ begründen lässt. Kull versteht Literatur als Ausdrucksform einer gesellschaftlich-kulturellen Selbstwahrnehmung und Selbstthematisierung. In diesem Zusammenhang kann Literatur über einen fiktiven Weltentwurf gesellschaftliche Diagnosen vornehmen. In Bezug auf *Neujahr* steht dementsprechend immer wieder die Frage der Wahrnehmung von Wirklichkeit im Zentrum. Die intertextuelle Anlage und somit auch literarische Strategie des Textes sorgt dafür, dass die Darstellung von Hennings psychischen Versehrungen ein besonderes Gewicht erhält und somit stärker in die diskursive Wissenserweiterung der Rezipient*innen – im Sinne eines vertieften Verstehens – hineinwirken kann.

Einer besonderen Form der Versehrung, die gleich auf mehreren Ebenen lesbar ist, spürt der Aufsatz von LEA REIFF (Marburg) zu Daria Wilkes deutschsprachigem Debütroman *Die Hyazinthenstimme* (2019) nach: Anhand der literarischen Darstellung von Kastratensängern diskutiert der Beitrag das mitunter prekäre Verhältnis von Macht, Selbstbestimmung und (geschlechtlicher) Identität. Da sich Wilkes Roman im Gegensatz zu anderen fiktionalen Texten über versehrte Kastratenkörper weniger auf den historischen ‚Stoff‘ der Kastration im Kontext europäischer Operntraditionen konzentriert, sondern die Handlung im Österreich der Gegenwart ansetzt, ermöglicht es der Text, ein zeitgenössisches Verständnis der Identitätsbildung auf Basis von Sexualität und Geschlecht zur Disposition zu stellen.

Ebenfalls in Österreich, jedoch zu Beginn des 20. Jahrhunderts, ist die Handlung von Christian Dudas *Milchgesicht* (2019) angesiedelt. Anhand des Romans untersuchen FLORIAN HESSE (Jena) und MAXIMILIAN AREND (Jena) den Aspekt der provinziellen Versehrung unter

fachwissenschaftlichen und didaktischen Gesichtspunkten. Den Autoren geht es um die Analyse einer individuellen bzw. zwischenmenschlichen Versehrung, die in der in der Steiermark spielenden Erzählung repräsentiert wird. Dabei berücksichtigen sie ganz verschiedene Versehrungsformen, die zum einen auf einer individuell-physischen (der tatsächlichen Betroffenheit des Körpers) und zum anderen auf einer sozial-psychischen Ebene (der Herabwürdigung und der Stigmatisierung) im Leben des Protagonisten Sepp Ausdruck finden, entlang dessen Biografie die Handlung des Romans verläuft. Aus einer didaktischen Perspektive heraus erörtern Hesse und Arend die Möglichkeiten und Anwendungsbereiche einer Didaktisierung des Textes für den (inklusive) Literaturunterricht, die sich aus den literarisch repräsentierten Versehrungen in *Milchgesicht* begründen. Damit schließen sie an eine Tradition von Versehrungsgeschichten in der Kinder- und Jugendliteratur an (vgl. z. B. Standke & Wrobel 2019), die wiederholt das Interesse der Literaturdidaktik geweckt hat – gerade unter den Prämissen der sozialen und kulturellen Bedeutsamkeit (vgl. Kepser & Abraham 2016). Dudas Roman kann mit Blick auf die Auswahl von Texten für den inklusiven Literaturunterricht als *Sick Lit* (vgl. Frickel & Kagelmann 2016, S. 19) definiert werden. Hesse und Arend entwerfen orientiert an fachlichen und didaktischen Diskussionen zudem unterrichtspraktische Vorschläge und Überlegungen, innerhalb derer Versehrungen als literarische Konstruktionen im Rahmen ihrer sozial-historischen Dimension mit den Schüler*innen thematisiert werden (zum historischen Lernen im Deutschunterricht vgl. von Brand 2016).

Auch Stephan Roiss' radikaler Debütroman *Triceratops* (2020), der um einen traumatisierten Protagonisten und toxisch-dysfunktionale Familienbeziehungen kreist und gleich ein ganzes System von Versehrungen entwirft, thematisiert das Phänomen in seinen verschiedenen physischen, psychischen, sozialen und ethischen Dimensionen. URSULA KLINGENBÖCK (Wien) zeigt in ihrer Auseinandersetzung mit *Triceratops* auf, dass diese unterschiedlichen Facetten von Versehrung in ihrer literarischen Bearbeitung durch Roiss kaum voneinander zu trennen sind. Anhand der Parameter ‚Aktivität‘, ‚Zeitlichkeit‘ und ‚Körperlichkeit‘ wendet sich der Aufsatz zunächst der inhaltlich-thematischen Repräsentation der vielfältigen Versehrungen zu, wobei insbesondere deren Zeichenhaftigkeit und Performativität als zu entschlüsselnde Einschreibungen herausgearbeitet werden. Unter Rückgriff auf narratologische Kategorien beschäftigt sich der Artikel schließlich ebenfalls mit der Frage, ob und inwiefern die Versehrungen sich auf der konkreten Textebene des Romans widerspiegeln und der Text somit selbst als versehrt zu verstehen ist.

Die auf Jacob und Wilhelm Grimm zurückgehende Verwendung des Wortfeldes ‚versehren‘, die neben körperlichen Schädigungen auch Erfahrungen der Herabsetzung und Beleidigung impliziert, wird im abschließenden Beitrag von KATRIN KREUZNACHT (Hannover) mit einer sozialen Sichtweise auf das Konzept Behinderung zusammengedacht. Am Beispiel verschiedener unter dem Hashtag #AbleismTellsMe über den Mikroblogging-Dienst Twitter

veröffentlichter Posts, in denen Menschen mit Behinderung seit Herbst 2020 Formen der Diskriminierung aufdecken, zeichnet der Aufsatz gesellschaftlich-kulturelle Konstruktionsmechanismen von Nicht_Behinderung nach. Die Analyse ableismuskritischer Texte öffnet das Thema ‚Versehrung‘ für ein kulturwissenschaftliches Verständnis von Behinderung und somit für das Forschungsfeld der Disability Studies. Gleichzeitig kann eine Betrachtung struktureller und ästhetischer Eigenheiten der Tweets – die einerseits verknappte (Minimal-)Narrationen darstellen, andererseits aufeinander Bezug nehmen und ‚vernetzt‘ sind – dazu beitragen, ein multidimensionales Verstehen ableistischer Prozesse als Formen der Versehrung zu ermöglichen.

—

Nicht nur massenhafte Versehrungsphänomene wie die COVID-19-Pandemie oder die umfassenden physischen, psychischen und materiellen Zerstörungen, die der Angriffskrieg Russlands in Europa hinterlässt, zeigen, dass das Thema der Versehrung auch in Zukunft lebensweltlich wie auch im wissenschaftlichen Diskurs wichtig und herausfordernd sein wird. Umso mehr bedanken wir uns bei allen Autor*innen für ihre Beiträge, den zu jeder Zeit anregenden kollegialen Austausch und die Einhaltung auch knapper Fristen – gerade in solch unsicheren und beruflich wie privat beanspruchenden (Pandemie-)Zeiten ist dies nicht selbstverständlich. Prof. Dr. Cornelius Herz (Leibniz Universität Hannover) sei ganz herzlich für die finanzielle Unterstützung des Projekts im Rahmen der Nachwuchsförderung gedankt. Susanne Störmer (DAV Mediengruppe) und dem S. Hirzel Verlag danken wir für die Klärung der Urheberrechte und die Genehmigung zur Verwendung der Umschlagabbildung. Ein großer Dank gilt ebenfalls Dr. Sandy Valerie Lunau und der WBG für die professionelle und stets freundliche Begleitung dieser Veröffentlichung.

Hannover, im Herbst 2022

Literatur

- Abraham, Ulf: P/poetisches v/Verstehen. Zur Eingemeindung einer anthropologischen Erfahrung in den kompetenzorientierten Deutschunterricht. In: Winkler, Iris/Masanek, Nicole/ders. (Hrsg.): Poetisches Verstehen. Literaturdidaktische Positionen – empirische Forschung – Projekte aus dem Deutschunterricht. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2010, S. 9–22.
- Alloa, Emmanuel/Bedorf, Thomas/Grüny, Christian u. a. (Hrsg.): Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts. 2., verbesserte u. erw. Aufl. Tübingen: Mohr Siebeck 2019.
- Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. 8. Aufl. München: Beck 2018.

- Bendheim, Amelie/Pavlik, Jennifer (Hrsg.): *Figurationen von Krankheit. Chancen und Grenzen der Ästhetisierung*. Heidelberg: Winter 2019.
- Bendheim, Amelie/Pavlik, Jennifer (Hrsg.): *Gesundheit als Metapher*. Heidelberg: Winter 2021.
- Boelmann, Jan/Klossek, Julia: Das Bochumer Modell literarischen Verstehens. In: Frickel, Daniela A./Boelmann, Jan (Hrsg.): *Literatur – Lesen – Lernen. Festschrift für Gerhard Rupp*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2013, S. 42–66.
- von Brand, Tilman: Historisches Lernen im Literaturunterricht. Literarisches Verstehen und historisches Bewusstsein – ein symbiotisches Verhältnis. In: *Praxis Deutsch* 259 (2016), S. 4–11.
- Dröschler-Teille, Mandy/Nitschmann, Till (Hrsg.): *Gewaltformen/Gewaltformen*. Literatur – Ästhetik – Kultur(kritik). Paderborn: Fink 2021.
- Frederking, Volker/Brüggemann, Jörn: Literarisch kodierte, intendierte bzw. evozierte Emotionen und literärästhetische Urteilskompetenz. Theoretische Grundlagen einer empirischen Forschung. In: Frickel, Daniela/Kammler, Clemens/Rupp, Gerhard (Hrsg.): *Literaturdidaktik im Zeichen von Kompetenzorientierung und Empirie. Perspektiven und Probleme*. Freiburg im Breisgau: Filibach 2012, S. 15–40.
- Frickel, Daniela A./Kagelmann, Andre: Der inklusive Blick: Die Literaturdidaktik und ein neues Paradigma. In: dies. (Hrsg.): *Der inklusive Blick. Die Literaturdidaktik und ein neues Paradigma*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2016, S. 11–34.
- Gansel, Carsten (Hrsg.): *Trauma-Erfahrungen und Störungen des ‚Selbst‘. Mediale und literarische Konfigurationen lebensweltlicher Krisen*. Berlin: De Gruyter 2020.
- Göttsche, Dirk: Gegenwartsliteratur. In: ders./Dunker, Axel/Dürbeck, Gabriele (Hrsg.): *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*. Stuttgart: Metzler 2017, S. 297–311.
- Grimm, Jacob/Grimm, Wilhelm: Versehen. In: dies.: *Deutsches Wörterbuch*. Bd. 25: Zwölfter Band I. Abteilung. V–Verzwunzen. Bearb. v. E. Wülcker, R. Meiszner, M. Leopold u. a. Fotomechanischer Nachdruck der Erstausgabe 1956. München: dtv 1991a, Sp. 1259–1263.
- Grimm, Jacob/Grimm, Wilhelm: Verständnis. In: dies.: *Deutsches Wörterbuch*. Bd. 25: Zwölfter Band I. Abteilung. V–Verzwunzen. Bearb. v. E. Wülcker, R. Meiszner, M. Leopold u. a. Fotomechanischer Nachdruck der Erstausgabe 1956. München: dtv 1991b, Sp. 1596–1607.
- Grimm, Jacob/Grimm, Wilhelm: Verstehen. In: dies.: *Deutsches Wörterbuch*. Bd. 25: Zwölfter Band I. Abteilung. V–Verzwunzen. Bearb. v. E. Wülcker, R. Meiszner, M. Leopold u. a. Fotomechanischer Nachdruck der Erstausgabe 1956. München: dtv 1991c, Sp. 1660–1701.
- Grzesik, Jürgen: *Texte verstehen lernen. Neurobiologie und Psychologie der Entwicklung von Lesekompetenzen durch den Erwerb von textverstehenden Operationen*. Münster: Waxmann 2005.
- Heimböckel, Hendrick: Verstehen. In: *KinderundJugendmedien.de* (19.11.2019, zuletzt aktual. am 17.02.2022). <https://www.kinderundjugendmedien.de/fachdidaktik/3415-verstehen> (16.04.2022).
- Herrmann, Leonhard/Horstkotte, Silke: *Gegenwartsliteratur. Eine Einführung*. Stuttgart: Metzler 2016.
- Herrmann, Meike: *Vergangenwart. Erzählen vom Nationalsozialismus in der deutschen Literatur seit den neunziger Jahren*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010.
- Kaldor, Mary: *Neue und alte Kriege. Organisierte Gewalt im Zeitalter der Globalisierung*. Aus dem Englischen v. Michael Adrian u. Bettina Engels. Aktual. Neuauflage. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007.

- Kepser, Matthias/Abraham, Ulf: Literaturdidaktik Deutsch. Eine Einführung. 4., völlig neu bearb. u. erw. Aufl. Berlin: Erich Schmidt 2016.
- Krüger-Fürhoff, Irmela Marei: Der versehrte Körper. Revisionen des klassizistischen Schönheitsideals. Göttingen: Wallstein 2001.
- Leubner, Martin/Saupe, Anja: Textverstehen im Literaturunterricht und Aufgaben. 3. Aufl. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2017.
- Martin, René: Eine Krankheit zum Tode. Aids in der deutschsprachigen Literatur. St. Ingbert: Röhrig 1995.
- Meinen, Iris/Lehnert, Nils (Hrsg.): Öffnung – Schließung – Übertritte. Körperbilder in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Bielefeld: transcript 2021.
- Münkler, Herfried: Die neuen Kriege. 7. Aufl. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 2018.
- Nesselhauf, Jonas/Nitschmann, Till/Röhrs, Steffen (Hrsg.): Körperbewegungen in (Nach-)Kriegszeiten. Zu künstlerisch-medialen Repräsentationsformen von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart. Hannover: Wehrhahn 2018.
- Nitschmann, Till: Korrespondenzen und Spannungsfelder zwischen Theater der Versehrten, Disability Studies und Bürgertheater. In: Dramaturgie. Zeitschrift der Dramaturgischen Gesellschaft (2017). H. 2, S. 71–72.
- Nitschmann, Till: Theater der Versehrten. Kunstfiguren zwischen Deformation und Destruktion in Theatertexten des 20. und frühen 21. Jahrhunderts. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015.
- Röhrs, Steffen: „Jetzt versuche ich, Worte zu finden.“ – Zum Umgang mit Krisenerfahrungen und traumatischen Erinnerungen in autobiografischen Erzählungen von Bundeswehrsoldat*innen. In: Behrendt, Renata/Kreitz, David (Hrsg.): Autobiografisches Schreiben in Bildungskontexten. Konzepte und Methoden. Bielefeld: wbv Media 2021, S. 217–233.
- Röhrs, Steffen: Körper als Geschichte(n). Geschichtsreflexionen und Körperdarstellungen in der deutschsprachigen Erzählliteratur (1981–2012). Würzburg: Königshausen & Neumann 2016.
- Rösch, Heidi: Deutschunterricht in der Migrationsgesellschaft. Eine Einführung. Stuttgart: Metzler 2017.
- Rusch, Gebhard: Verstehen. In: Nünning, Ansgar (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. 5., aktual. u. erw. Aufl. Stuttgart: Metzler 2013, S. 781–782.
- Schäfer, Christian: Literarizität im Deutschunterricht an berufsbildenden Schulen – nur eine Verlustanzeige? In: Brüggemann, Jörn/Dehrmann, Mark-Georg/Standke, Jan (Hrsg.): Literarizität. Herausforderungen für Literaturdidaktik und Literaturwissenschaft. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2016, S. 237–258.
- Sontag, Susan: Krankheit als Metapher. Aus dem Amerikanischen v. Karin Kersten u. Caroline Neubaur. Aids und seine Metaphern. Aus dem Amerikanischen v. Holger Fließbach. 3. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer 2012.
- Spinner, Kaspar H.: Elf Aspekte literarischen Lernens. In: Praxis Deutsch 33 (2006). H. 200, S. 6–16.
- Spinner, Kaspar H.: Symbolisches Verstehen als Kernkompetenz des poetischen Verstehens. In: Winkler, Iris/Masaneck, Nicole/Abraham, Ulf (Hrsg.): Poetisches Verstehen. Literaturdidaktische Positionen – empirische Forschung – Projekte aus dem Deutschunterricht. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2010, S. 55–67.

- Standke, Jan/Wrobel, Dieter (Hrsg.): Krankheit erzählen. Texte der Gegenwartsliteratur und Perspektiven für den Literaturunterricht. Trier: WVT 2019.
- Steinmetz, Michael/Möbius, Thomas: Literarisches Verstehen unterstützen. Wege zum literarischen Lesemodus. In: Fördermagazin Sekundarstufe (2016). H. 4, S. 5–9.
- Turner, Bryan Stanley: The body and society. Explorations in social theory. London: Sage 1996.
- Waldschmidt, Anne: Verkörperte Differenzen – Normierende Blicke: Foucault in den Disability Studies. In: Kammler, Clemens/Parr, Rolf (Hrsg.): Foucault in den Kulturwissenschaften. Eine Bestandsaufnahme. Heidelberg: Synchron 2007, S. 177–198.
- Weingart, Brigitte: Ansteckende Wörter. Repräsentationen von AIDS. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002.
- Wittrock, Claudia: Anders sein – echt sein. Zur Attraktivität des versehrten Körpers in der jungen deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Bremen: Institut für kulturwissenschaftliche Deutschlandstudien 2000. <https://www.deutschlandstudien.uni-bremen.de/wp-content/uploads/2011/05/heft151.pdf> (25.04.2022).
- Zabka, Thomas: Verstehen. In: Burdorf, Dieter/Fasbender, Christoph/Moennighoff, Burkhard (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Begründet v. Günther u. Irmgard Schweikle. 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart: Metzler 2007, S. 807.

„die Dramen werden im Blut gespielt“ – Versehrung, Metaphorisierung und Stigma in der deutschsprachigen ‚AIDS-Literatur‘ (1985–2000)

1 Rätselhafte Krankheit, „Bedeutungsepidemie“ und Bilderflut

Im Juni 2021 jährte sich zum vierzigsten Mal der erste Bericht der US-amerikanischen Gesundheitsbehörde CDC über unerklärliche Fälle von Infektionen, die anscheinend hauptsächlich jüngere schwule Männer betrafen. Das Datum markiert auch den Anfang der Beschäftigung der westlichen Öffentlichkeit mit diesem damals unerklärten Syndrom, das 1982 den Namen AIDS¹ erhielt und schließlich auf eine HI-Virus-Infektion zurückgeführt werden konnte (vgl. Grmek 1989, S. 15–69 u. 101–136). Obwohl seit Ende der 1990er Jahre und der Einführung von lebensverlängernden Therapien (Proteaseinhibitoren) und später der HIV-Prophylaxe die HIV-Infektion und besonders deren letzte Phase, das Vollbild AIDS, „aus dem Fokus der [westlichen] Medienberichterstattung weitgehend verschwunden“ (Weingart 2002, S. 311) zu sein scheinen,² so darf doch die ununterbrochene Flut von Texten, Diskursen und Bildern zum Thema Aids nicht vergessen werden, auf die der Journalist und Aktivist Matthias Frings (* 1953) 1986 in einem frühen Sammelband reagiert:

„Das goldene Medienkalb liegt – scheinbar – ausgeweidet vor uns. Wir haben doch alles abgefeiert: Die Großaufnahmen zerstörter Körper – Kaposi-Sarkom als Todesdeko; die grünlichen Töne der Hospitalfotos; Stargesichter und -geschichten aus Hollywood-Sodom; weinende Mütter, verzweifelte Söhne, ratlose Drogenberater, geifernde Christen, eifernde Seuchenhygieniker. Wir sahen die Bluter am Tropf, die Fixerin auf dem Strich und krochen den Schwulen buchstäblich in den Enddarm.“ (Frings 1986, S. 7)

¹ In der Folge wird die Schreibweise ‚AIDS‘ für das medizinische Syndrom benutzt, dagegen aber ‚Aids‘ (wie auch im Duden-Wörterbuch empfohlen) für die Krankheit in ihren (diskurs-)historischen, soziologischen, intimen Dimensionen.

² Wie gravierend die Folgen dieses Verschwindens heute noch sein können, zeigt die weltweite Verschlimmerung der Situation der HIV/AIDS-Pandemie, als 2020 die Bekämpfung von COVID-19 zur Priorität wurde (vgl. Uhlmann 2020).

Eine rätselhafte Krankheit mit unklarer Ätiologie und komplexem Verlauf einerseits sowie die enorme Produktivität von gesellschaftlichen, religiösen, moralischen Diskursen und Bildern andererseits, die entweder auf Mitleid oder auf Ausgrenzung hinauslaufen: Matthias Frings, wie auch zeitgleich Paula Treichler (1987) und Susan Sontag (1988), erkennt frühzeitig, dass das neue Krankheitsbild sehr schnell zur „Medienseuche“ (Beljan 2014, S. 175) geworden ist. Das von Susan Sontag 1978 an Krebs und Tuberkulose erarbeitete Deutungsmodell der Metaphorisierung der Krankheit in sozialen und literarischen Diskursen (vgl. Sontag 1990, S. 3–87) erweist sich im Fall von Aids als besonders tragfähig (vgl. ebd., S. 93–183), und Treichler beschreibt den medialen und politischen Umgang mit Aids als ‚Bedeutungsepidemie‘ (vgl. Treichler 1987): Ungeachtet der medizinischen Fakten und therapeutischen Sackgassen wird Aids – schnell auch substantiviert und nach dem ersten Buchstaben kleingeschrieben – zum Signifikanten, d. h. zum Träger von (moralischen und politischen) Bedeutungen (vgl. Weingart 2002, S. 51; Beljan 2014, S. 173–192). Was Frings aber seinem Buch vorausschickt, ist vorrangig die überwuchernde bildliche Darstellung der Körper von HIV-Infizierten. Wenn er gegen die bundesdeutsche Berichterstattung ins Feld zieht, dann zunächst zwar gegen das „Sprachlabor“ (Frings 1986, S. 159), in dem aus alten Ausgrenzungsstrategien neue diskursive „Waffen“ (ebd.) gegen marginalisierte Gruppen geschmiedet werden, aber auch gegen die Epidemie von Bildern, in denen die von Aids versehrten und gezeichneten Körper zur Schau gestellt werden.

Dass dabei weniger auf medizinische und wissenschaftliche Exaktheit als auf althergebrachte, von der Ikonografie der sexuell übertragbaren Krankheiten (insbesondere Syphilis) abgeleitete Darstellungsmuster rekurriert wird, wurde auch sehr früh von Sander Gilman erkannt (vgl. Gilman 1988, S. 245–271). Die ausgemergelten Körper der Kranken mit Vollbild AIDS dürften auch die damalige Öffentlichkeit an die kurz vorher in den Zeitungen allgegenwärtigen Bilder der Hungersnot in Äthiopien (1984–1985) erinnern haben. In beiden Situationen spielen jedoch die Darstellungen der Versehrungen an den Körpern eine recht zweifelhafte Rolle: Sie sorgen für Mitleid und bewirken zugleich auch eine Distanz. Frings’ Buch stellt einen frühen Versuch dar, diese Distanz zu überbrücken und den „Betroffenen“, die „keine Zahl[en]“ (Frings 1986, S. 68) sind, eine Stimme zu geben. Er verzichtet dabei auf Illustrationen und Fotografien und setzt stark auf ‚authentische‘ Berichte. Zur gleichen Zeit suchen auch bildende Künstler*innen, wie etwa Nan Goldin (* 1953) in den Vereinigten Staaten, einen Ausweg aus der in den Medien dominierenden Bildersprache. Die Literatur über und von HIV-Infizierten, die sich ebenso Mitte der 1980er Jahre konstituiert, kann ebenfalls als Versuch gelesen werden, gegen den ‚Bilderzwang‘ anzuschreiben, welcher der Darstellung von Aids auferlegt wird. Anstelle der metaphoriserten, signifizierten, bedeutungsgeladenen Krankheit versuchen Schriftsteller*innen, so die These hier, eben in der Konfrontation mit dem versehrten Körper und seiner Materialität bzw. „Präsenz“ (Röhrs 2016, S. 110) ein Subjekt aufrechtzuerhalten.

Die Definition der ‚Aids-Literatur‘, die hier zum Einsatz kommt, ist zwangsläufig weit gefasst, wie dies schon Couser im anglo-amerikanischen (vgl. Couser 1997, S. 7 f. u. 290) und René Martin im deutschsprachigen Bereich (vgl. Martin 1995, S. 21–24) bemerkten (s. u., Teil 5): Sie umfasst sowohl fiktionale als auch nicht-fiktionale Texte, Berichte und Egodokumente sowie in Prosa oder Versen gefasste Darstellungen des Lebens mit HIV. Am Beispiel von autobiografischen oder autofiktionalen Berichten (Josef Gabriels *Verblühender Mohn* aus dem Jahr 1987 und Mario Wirz’ autobiografischen Texten aus den Jahren 1992 und 1994) sowie von Lyrik (Mario Wirz, Detlev Meyer) und von Texten unklarer Gattungszuschreibung (Hubert Fichtes nachgelassenes ‚Register‘ *Hamburg Hauptbahnhof*, erschienen 1993) sollen verschiedene Aspekte der literarisch-subjektiven Darstellung der von der Krankheit ausgelösten Versehrungen erhellet werden. Literatur erscheint gerade an der Schnittstelle der unterschiedlichen Formen dieser Versehrungen: Weit davon entfernt, sich in der Beschreibung pathologischer Vorgänge am Körper zu erschöpfen, verbindet der literarische Text die körperliche Dimension des Krankheitsbilds AIDS mit den Folgen des diskursiven Phänomens Aids, also mit in der Psyche erfahrenen Versehrungen.

Von vornherein erscheinen die körperlichen Versehrungen als Male, Wundmale und Stigmata, die in einer komplexen Semiologie der Krankheit am Körper selbst gelesen werden wollen. Da diese Male eben in den latenten ersten Phasen der Krankheit nicht auftreten oder unspezifisch sind, entsteht ein Zeichenvakuum, das eine starke Tendenz zur literarischen Metaphorisierung zur Folge hat. Letztlich wird auf eher seltene Fälle der direkten, schockierenden Darstellung des versehrten Körpers in der letzten Phase des Krankheitsverlaufs und auf deren Bedingungen und Wirkungen eingegangen. Der Frage nach der Literarizität dieser Texte wird schließlich anhand eines späten Gedichts von Detlev Meyer nachgegangen.

2 Verdacht, Vermutungen, Indizien und Stigmata

Die wohl bekannteste Darstellung einer HIV-Infektion in der Mainstream-Kultur der frühen 1990er Jahre, der Hollywoodfilm *Philadelphia* (USA, 1993), dreht sich weniger um das Erleben des HIV-infizierten Protagonisten als vielmehr um das Problem des Zeichens, des Indizes, und letztlich des gerichtlichen Nachweises der Krankheit. In der Anfangsszene wird an der Stirn des erfolgreichen Rechtsanwalts Andrew Beckett (Tom Hanks) ein Zeichen sichtbar: ein dunkelvioletter Flecken, der im Kontext der sich ausbreitenden neuen Epidemie als Symptom des Kaposi-Sarkoms dechiffrierbar ist und auch so von seinem Kollegen interpretiert wird. Der gerichtliche Prozess, der die letzten zwei Drittel des Films einnimmt und bei dem Becketts ehemalige Arbeitgeber der rechtswidrigen Entlassung angeklagt werden, dreht sich eben um die Frage nach der eigentlichen Lesbarkeit dieses Zeichens, das auch eine sichtbar gewordene

innere Versehrung ist. Parallel zur Abwicklung dieser Frage in der Hauptverhandlung wird das Vollbild AIDS am Körper des Protagonisten allmählich sichtbar, als ginge die schrittweise Enthüllung der Wahrheit in der Inszenierung des Prozesses auch mit dem allmählichen Ausbruch der Krankheit einher.³ Auf dem Höhepunkt der Gerichtsverhandlung soll der nunmehr sichtlich kranke Protagonist vor allen Anwesenden im Gerichtssaal seinen abgemagerten Oberkörper entblößen, an dem die unzähligen Schädigungen des Hautkrebses in aller Augen für die Endphase der Krankheit und den baldigen Tod stehen. Die Vervielfältigung des anfänglichen Symptoms, das zunächst als Stigma erschienen war, wird am Ende des für US-amerikanische Filme typischen Narrativs zum Zeichen des wiederhergestellten Rechts.

Dass das Kaposi-Sarkom sehr schnell als bekannteste Manifestation von Aids in der Öffentlichkeit angesehen und „als sichtbares Symptom für visuelle Repräsentationen des AIDS-Kranken relevant“ (Weingart 2002, S. 23) wurde, ist der Verwandtschaft mit der älteren Ikonografie von Krankheiten zu verdanken, die in früheren Epochen genauso ‚stigmatisierend‘ waren. Wie beim Aussatz betrifft das Kaposi-Sarkom in seiner dermatologischen Form „Aussehen und Spiegelbild“ (Danou 1994, S. 82) und macht die Andersartigkeit der Erkrankten sichtbar und offenkundig. Dieser Vorgang des *othering*, so Sander Gilman in *Disease and Representation*, liegt allen Darstellungen von Krankheit zugrunde (vgl. Gilman 1988, S. 1–6), und das typische Erscheinungsbild des Kaposi-Sarkoms reiht HIV-Infizierte in eine „liturgy of Otherness“ (ebd., S. 11) ein, und zwar in die lange Kette der aufeinander verweisenden, ausgrenzenden Darstellungen der (sexuell übertragbaren) Krankheiten – „images without end“ (ebd., S. 245) der „4 H’s“ (*homosexuals, heroin users, haemophiliacs, Haitians*), auf die Aids bis Mitte der 1980er Jahre beschränkt zu sein schien.

Der eigentliche Krankheitsverlauf der HIV-Infektion⁴ lässt sich allerdings nicht auf das allgemein lesbare Zeichen der dunkelvioletten Flecken reduzieren. Dass Bildmedien wie Film oder illustrierte Presse es neben anderen obligaten Elementen, wie etwa ein extremer Gewichtsverlust, bevorzugten, lässt sich leicht aus ihren spezifischen Bedingungen ableiten: Das Kaposi-Sarkom erfüllt die doppelte Funktion der visuellen und erkennbaren Illustration einer Krankheit, die sonst entweder oft unsichtbar bleibt oder durch vielfältige, manchmal unspezifische Symptome charakterisiert ist. In den Texten von HIV-Infizierten hingegen lässt sich aber eine viel komplexere Dialektik des Verborgenen und des Offenbaren erkennen. Da die ersten Phasen

³ Interessanterweise kann in manchen Sprachen (wie etwa dem Französischen) der Ausbruch einer Krankheit mit dem Verb ‚se déclarer‘ ausgedrückt werden, also wortwörtlich ‚offenbar werden‘.

⁴ Das Robert Koch-Institut unterscheidet drei aufeinanderfolgende Phasen: das ‚akute Krankheitsbild‘ mit Lymphknotenschwellungen, Fieber und Nachtschweiß; die ‚Latenzphase‘ bzw. das ‚symptomfreie Stadium‘; den schweren Immundefekt bzw. das ‚Vollbild AIDS‘, in dem die ‚opportunistischen Infektionen‘ (bzw. ‚AIDS-definierenden Krankheiten‘) infolge der Schwächung des Immunsystems auftreten (vgl. Robert Koch-Institut 2018).

der Infektion entweder unspezifisch oder unspektakulär sind (besonders in der Latenzphase) und die Infektion vorerst meistens unsichtbar und unerkant bleibt, erfolgt der Übergang von der unerkannten zur erkannten Infektion durch eine bestimmte Dramaturgie der Entdeckung. Diese kann über zwei Wege erfolgen, die zugleich auch zwei mögliche Lektüren des Körpers sind. Der erste dieser Wege ist der Befund eines Zeichens der Krankheit am eigenen Körper oder an demjenigen der Partnerin bzw. des Partners. Sowohl im tagebuchartigen Bericht, den Josef Gabriel (* 1957) 1985 über das letzte Lebensjahr seines Geliebten Manuel schreibt (*Verblühender Mohn*, 1987), als auch in Mario Wirz' (1956–2013) autobiografischem ‚nächtlichen Bericht‘ *Es ist spät, ich kann nicht atmen* (1992) entsteht der erste Verdacht bei der Entdeckung geschwollener Lymphknoten: „Im Dezember schwoll seine Lymphdrüse am Hals das erstemal [sic] an. Es machte uns Sorgen, denn Aids war in dieser Zeit ein aktuelles Thema geworden, und man konnte in allen Zeitschriften die Symptome nachlesen.“ (Gabriel 1987, S. 45) In über-raschend ähnlichen Worten wird die Entdeckung bei Mario Wirz erzählt:

„Mein Geliebter. Mein Gefährte. Mein Partner. Mein Bär. Du bist es, der die tauben-eigroßen Lymphknoten unter meinen Achseln entdeckt. ‚Was hast du da?‘ fragst du, während wir uns umarmen. Wir beide kennen die Antwort. In jeder Zeitung werden die Symptome ausführlich beschrieben. Nachtschweiß und Durchfall und geschwollene Lymphknoten. Für meine Schweißausbrüche habe ich den Zigarettenkonsum, den Alkohol und die tolldreisten Nächte verantwortlich gemacht. Diese Taubeneier unter meinen Achseln brüten eine andere Nacht aus.“ (Wirz 2000, S. 124)

In beiden Fällen wird sofort nach der Entdeckung des Zeichens auch die Frage nach dessen Deutung aufgeworfen. An sich wären die Symptome mehrdeutig, doch das spezifische Fachwissen um das Krankheitsbild AIDS, das sich gerade um 1985 in der Schwulenszene etabliert hat, lässt keine alternative Lesart zu. Die Liste der charakteristischen Symptome wird oft in den Mund von Ärzt*innen gelegt: „in der Regel Lymphknotenschwellungen, die länger als zwei Monate bestehen, und für die es sonst keine andere Erklärung gibt. Jetzt können noch andere Symptome, wie z. B. Fieber, Schwäche, Nachtschweiß, Gewichtsverlust, Husten, weiße Beläge der Mundschleimhaut und Durchfälle hinzukommen.“ (Gabriel 1987, S. 12 f.) Die Entdeckung des ersten Symptoms ist in Gabriels Bericht von umso größerer Bedeutung, als dass die Entwicklung eines krebsartigen Geschwürs an Manuels Lymphdrüsen dessen Tod herbeiführen wird, sodass die Schwellungen im Laufe des Textes obsessiv beobachtet und dargestellt werden. Das anfängliche Zeichen wächst sozusagen zum Hauptanliegen der Protagonisten und der Erzählung selbst.

Es entwickelt sich also eine obsessive Semiologie (also Zeichensuche und -deutung) des Körpers in Zeiten von Aids. In *Hamburg Hauptbahnhof: Register*, dem posthum erschienenen

letzten Teil seines Großprojekts *Die Geschichte der Empfindlichkeit*, registriert Hubert Fichte (1935–1986) in Form von losen Aufzeichnungen „jedes Indiz des Verfalls“ (Fichte 1993, S. 11), sowohl in der eigenen Biografie als auch in der Welt: Sein Heteronym Jäcki kommt „in die Wechseljahre“ (ebd., S. 7), während gleichzeitig der Hamburger Hauptbahnhof umgebaut wird und mit ihm auch die Lebenspraktiken der Nachkriegszeit verschwinden. Am eigenen Körper ist dieser Wechsel – „Wende. / Veränderung. / Wechseljahre.“ (ebd., S. 9) – in Form von Versehrungen sichtbar: „Zwei Fußwarzen gingen nicht wieder weg. [...] / Jäcki zählte violette Male in den Weichen und am Oberarm. / Das Erschlaffen der Bauchmuskulatur.“ (ebd., S. 11) Nicht Flecken zählt Jäcki hier, sondern geradezu „Male“ – also etymologisch Stigmata. Anders als bei Gabriel oder Wirz geht der Erzähler nicht sofort auf die Auslegung dieser Indizien ein, weil sie wohl auf der Hand liegt. Ein paar Seiten später heißt es aber: „Aids. / Sieh da! / Die Wende. / Das Ende. / Jäckis – ein ganz normaler Nachkriegslebenslauf.“ (ebd., S. 16) Aids ist also nicht nur der Name für eine individuelle körperliche Versehrung, sondern erweitert sich zur Diagnose einer im Umbruch befangenen Welt, die sich am eigenen Körper lesen lässt. Die soziologische These, Krankheit sei ein „system of signs“ (Turner 1996, S. 200), die immer wieder betonte „Zeichenhaftigkeit“ (Weingart 2002, S. 182) von Aids und die von Ross Chambers an der französischsprachigen Literatur ausgemachte Trope, dass die Symptome von Aids eigentlich „the writing of the AIDS-infected body“ (Chambers 1998, S. 11) sind, fließen letztlich in eine erweiterte Lektüre des Körpers zusammen, die sowohl auf der Ebene der individuellen Gesundheit als auch des Weltzustands eine Bedeutung erhält. Gegen die Auffassung der Versehrung als Abweichung von der medizinischen – und im übertragenen, metaphorisierten Sinne: sozialen – Norm bietet Hubert Fichte den Leser*innen, und auch denen, die nicht mit HIV leben, eine Erfahrung hermeneutischer Natur an. Um den versehrten Körper ordnet sich das ‚Register‘ scheinbar unzusammenhängender Erscheinungen, die durch die Erfahrung der Versehrung Sinn erhalten und sich körperlich ‚verstehen‘ lassen.

Der andere Weg zur Diagnose der HIV-Infektion ist eine biomedizinisch-technische Art der Körperlektüre. Nach dem Lesen empirischer Zeichen am Körper kann Gewissheit erst über den HIV-Antikörpertest gewonnen werden. Diese Etappe ist auch Gegenstand der Erzählung in der überwiegenden Mehrheit der autobiografischen Berichte von HIV-Infizierten (vgl. Martin 1995, S. 243–247). Bei Josef Gabriel taucht der Test in der ersten und in der allerletzten Aufzeichnung auf (resp. 24. April und 6. Dezember 1985): Dem positiven Ergebnis am Anfang („Positiv – ein schönes Wort, doch schlug es wie eine Bombe in mein Leben ein. / Manuel ist positiv, der Aids-Antikörpertest ist positiv“, Gabriel 1987, S. 9) entspricht das negative Ergebnis des Tests des autobiografischen Erzählers („Heute habe ich einen Grund, glücklich zu sein und zu feiern. / Das Ergebnis meines Aids-Antikörpertests ist negativ!“, ebd., S. 170). Anders als bei der direkten Körperlektüre macht der Test aber nichts sichtbar. Im Gegenteil, es herrscht eine Diskrepanz zwischen der Unsichtbarkeit der getesteten Befindlichkeit des Körpers – die

An- bzw. Abwesenheit spezifischer Antikörper im Blut – und den verheerenden Folgen des Tests. Die Versehrung wird ins Unsichtbare transportiert, und in den meisten Fällen wäre die Infektion bis zum Ausbruch von Symptomen (Zeichen) auch unerkannt geblieben. Im Gegensatz zu den Pressebildern erscheint also die HIV-Infektion als äußerst widersprüchlich: bald unsichtbar, bald durch spezifische Wundmale oder Stigmata sofort erkennbar, bald am eigenen Körper empfunden, erlebt und beschrieben, bald von Fremden gelesen und gedeutet.

3 „Der Viruswolf heult durch mein Blut“: obsessives Zellenzählen und Tiermetaphorik

Die relative Unsichtbarkeit der Krankheit in den frühen Phasen der HIV-Infektion hinterlässt eine Art Vakuum in der Vorstellung der Betroffenen. Die eigentliche Entwicklung der Krankheit spielt sich nicht nur – und in manchen Fällen fast gar nicht – im Bereich sichtbarer Erscheinungen ab, sondern in gemessenen Blutwerten:

„Biomedizinische Repräsentationen der ‚unsichtbaren‘ Krankheit wie der Test auf HIV-Antikörper, aber auch regelmäßige Kontrollen wie die des T-Zellen-Stands nach der Inkubationszeit wirken auf die subjektive Befindlichkeit und die entsprechende Neudefinition des ‚anders Normalen‘ zurück.“ (Weingart 2002, S. 38)

Die Zählung der T-Helfer-Zellen im Blut, die unter dem Angriff des Virus schwinden und den Körper mit geschwächtem Immunsystem zurücklassen, wird beispielsweise bei Mario Wirz zur obsessiven Vorstellung der Krankheit, die schon in den ersten Seiten des ‚nächtlichen Berichts‘ erwähnt wird: „Von eins bis vierhundertzwanzig. Und wieder von vorne. Närrischer Zahlenzirkus. Vor meinem Fenster schneit es schwarzweiß. Die fallenden Schneeflocken sind meine fallenden T-Helfer-Zellen.“ (Wirz 2000, S. 7) Der „Zahlenzirkus“ bezieht sich auch auf die täglichen Temperaturmessungen, die ebenfalls aus anderen pathologischen Kontexten bekannt sind.⁵ Die Zahl der T-Helfer-Zellen erscheint aber als das Spezifische an der HIV-Erkrankung, und der Messwert droht geradezu in die intime Definition einzudringen, wie es in einem eindrucksvollen Gedicht Wirz’ aus dem im darauffolgenden Jahr erschienenen Gedichtband, *Nächtliche Kopfprotokolle*, lesbar wird. ‚Protokolliert‘ werden männliche Figuren, ihr Alter, charakterisierende Eigenschaften, und ihr T-Helfer-Zellen-Stand, der unaufhaltsam zurückgeht:

⁵ Beispielsweise Passagen aus Thomas Manns *Der Zauberberg* (1924), in dem das Problem des Sichtbaren und Unsichtbaren anhand des damals neuen Röntgenbilds effektiv inszeniert wurde.

„Norbert ist 24 Jahre alt. / Sein Hund. / Seine Asthmaanfälle, die er schon als Kind hatte. / Seine 930 T-Helfer-Zellen. / ‚Ihr Immunsystem ist nur minimal unter der Norm‘, / sagt sein Arzt. / ‚Mit 930 T-Helfer-Zellen können Sie erst mal angstfrei leben.‘ / Norbert weint am Telefon. / Arthur ist 27 Jahre alt. / Sein kurzgeschorenes Haar. / Seine Waisenkindaugen. / Seine 720 T-Helfer-Zellen. / Sein neuer Freund. / ‚Ich traue mich nicht, ihm zu sagen, daß ich positiv bin‘, / sagt Arthur. / Rudi ist 47 Jahre alt. / Sein kostbares Porzellan. / Seine Schallplattensammlung. / Seine 328 T-Helfer-Zellen. / ‚Ich vertrage AZT ganz gut‘, / sagt Rudi.“ (Wirz 1993, S. 13)

Am Ende dieses ‚Protokolls‘ steht das, was in den abnehmenden Ziffern verborgen bleibt: der Tod. „Stefan liebte New York. / Seine großen Hände. / Seine Wutausbrüche. / Sein sanfter Körper. / Stefan starb mit 29 Jahren.“ (ebd.)

Die Fokussierung auf Messwerte von an sich unsichtbareren körperlichen Vorgängen eröffnet ein existenzielles Vakuum, in dem Angst nistet. Diese Angst zu bändigen und literarisch zu verarbeiten, scheint hauptsächlich über Metaphorisierungen zu erfolgen. Solche Metaphern sind aber nicht mehr die Spuren moralischer und ausgrenzender Krankheitsdiskurse, welche Susan Sontag im Fall von Tuberkulose und Krebs erkennt (vgl. Sontag 1990, S. 72–87). Während Sontag die Abkehr von solchen metaphorisierenden Verfahren im Denken über Krankheit fordert, greifen die HIV-infizierten Schriftsteller*innen auf Metaphern zurück, die sowohl für die aggressive Andersheit und Alterität der pathologischen Vorgänge als auch für die Anerkennung des eigenen Körpers und letztlich für die subjektive Befindlichkeit marginalisierter Menschen literarisch Rechnung zu tragen vermögen.

Irmela Marei Krüger-Fürhoff unterstreicht, dass der Umgang mit körperlichen Versehrungen immer die Konfrontation mit dem „bedrohliche[n] Andere[n]“ (Krüger-Fürhoff 2001, S. 204) voraussetzt. Dass diese Konfrontation in Mario Wirz’ Texten der Periode 1992–1994 als schmerzhaft und angstbeladen empfunden wird, wurde in Rezensionen manchmal als „Larmoyanz“ getadelt, oder zumindest etwas neutraler als „Rückzug ins Subjektiv-Monologische“, bei dem der Erzähler „in den Käfig seiner Leiden, in diese Verstrickung aus Schuld und Selbstbestrafung eingesperrt“ (Pfeiffer 1993, S. 20) bleibt. Ein Ausweg aus der monologischen Tendenz scheint aber eben die in den verschiedenen Texten in zahlreichen Echos entwickelte Tiermetaphorik zu sein, die schon im Incipit des ‚nächtlichen Berichts‘ aufgegriffen wird:

„Ich finde keine Schafe mehr auf der Weide meiner Nacht. Kein einziges Lämmlein, das ich schlafhungrig zählen könnte. Der Viruswolf hat sie in fünf Jahren aufgefressen. Ein Schaf nach dem anderen. Mahlzeit für eintausendachthundertfünfundzwanzig Nächte. Morpheus ist ein launenhafter Hirte.“ (Wirz 2000, S. 7)

Mit einer ironischen Geste verbindet die Tiermetaphorik disparate Bedeutungsebenen: das gängige Schäfchenzählen beim Einschlafen, das somit auf die im Titel angedeutete Schlaflosigkeit hinweist, den „nährischen Zahlenzirkus“ bzw. das „zwanghafte[] Zahlenspiel“ (ebd., S. 30) des obsessiven T-Zellen-Zählens und Fiebermessens sowie die in der Figur des Wolfs symbolisch heraufbeschworenen kindlichen Ängste: „Der Viruswolf heult durch mein Blut“ (ebd., S. 17) oder „durch die Nacht.“ (ebd., S. 69) In zahlreichen Umwandlungen bewohnen die Raubtiere, die für das Virus oder die verschiedenen Symptome stehen, den Text: Bleibt der Wolf der metaphorische Mittelpunkt des Netzes, der sogar im Titel der Gedichtsammlung *Ich rufe die Wölfe* von 1993 erscheint, so tritt auch später der „Aasgeier Müdigkeit“ auf, der „am Horizont [kreist]“ und dessen „schwarze[] Schwingen [...] die Hälfte des Tages [verdecken]“ (Wirz 1994, S. 85). Angesichts des „[w]artende[n] Aasgeier[s] auf [der] Bettkante“ (ebd.) erscheint das lyrische Ich in der Haltung der wehrlosen Beute, die den Symptomen der extremen Müdigkeit und der Versehrung seines Körpers erliegt.

Dieser Passivität, die manchen Rezensent*innen so missfallen hatte, widerspricht aber die Komplexität des metaphorischen Netzes. Denn als Raubtier werden nicht nur Symptome oder Virus dargestellt, sondern auch der Protagonist der autobiografischen Texte selbst, hauptsächlich in der Erwähnung der Sexualität. In Cruising-Szenen in Parks wird die Suche nach sexuellen Partnern geradezu zur Jagd, wenn auch bloß im Konjunktiv: „Ich könnte der Kälte trotzen und durch den Park streunen, um mir ein geiles Wild zu jagen.“ (Wirz 2000, S. 11) In der Umkehrung des homophoben sozialen Stigmas der ‚gefährlichen (schwulen) Sexualität‘ erscheint der Protagonist nicht mehr in der Position der gejagten Beute, sondern des jagenden Raubtiers. Im Erleben des zwar von der Krankheit versehrten, aber in der Sexualität weiterhin lustfähigen Körpers konstruiert Wirz allmählich eine Alternative für die passive Resignation. Die Entwicklung zwischen der Form des Berichts (*Es ist spät*, 1992) und den lyrischen Texten 1993 ist spürbar. Vor der neuen Verkörperung des Virus als Raubtier („[s]chwarze Katze“, „[g]elbäugiger Tod“) wird im Gedicht *Beschwichtigungen* ein erster, noch etwas furchtsamer Akt des Widerstands gegen ein Sterben, das „ohne Lärm“ fortschreitet, inszeniert:

„Schwarze Katze auf der Mülltonne / Gelbäugiger Tod / Fang dir eine andere Maus / Ich
ergebe mich noch nicht [...] / Gelbäugiger Virus / Erledigst mich auf samtenen Pfoten /
ohne Lärm / Läßt mich zappeln / ein mörderisches Spiel / Doch heute lebe ich noch“
(Wirz 1993, S. 3)

In der Gedichtanthologie, die Wirz selbst kurz vor seinem Tod zusammenstellt, ist die Verwandlung nunmehr vollständig: In *Animalisches Lamento* (2000) erscheint der Körper des lyrischen Ichs als „alter Tanzbär, der für den Zirkus nicht mehr taugt“ (Wirz 2003, S. 148), oder der Dichter selbst bald als „komischer Kauz“ (ebd., S. 149), bald als „läufige Hündin“ (ebd.,

S. 150), bald als „geile[r] Bock“ (ebd.) und schließlich als „Körpertier“ (ebd., S. 151). Die Metaphorisierung, so wird es an Wirz' mehrjähriger literarischer Konfrontation mit der Krankheit deutlich, geht einen langen Weg der Wiederaneignung der eigenen Körperlichkeit in Form von (Tier-)Metaphern.

4 Totentänze und ‚Blasons‘

Am anderen Ende des Spektrums des Umgangs mit Versehrung und gegenüber der transformierenden Kraft der Metaphernnetze finden wir eine entgegengesetzte Haltung zur literarischen Darstellung der körperlichen Versehrung, und zwar die direkte, krude Wiedergabe der verzerrenden, entstellenden, entsetzenden Veränderungen der Körper, die im Vollbild AIDS einsetzen. Anders als in der französischsprachigen Literatur ist die radikale Geste der Selbstbeschreibung in den letzten Momenten (vgl. Danou 2010, S. 37) – wie dies in Hervé Guiberts posthum erschienenen ‚Krankenhaustagebuch‘ (*Journal d'hospitalisation*) *Cytomégalovirus* (1992) der Fall ist – in der deutschsprachigen Literatur eher selten. In den allermeisten Texten schildert ein Ich-Erzähler einen Anderen in seiner nackten Körperlichkeit. Auch in einem dezidiert satirischen Text wie Napoleon Seyfarths (1953–2000) *Schweine müssen nackt sein* (1991) tauchen solche distanzierten Beschreibungen von entstellten, nicht mehr wiederzuerkennenden Menschen auf:

„Bei einigen hatte ich Mühe, sie wiederzuerkennen. Ihr Gesicht war jetzt blau verfärbt und aufgedunsen. Kaposi-Sarkom. Andere wiederum saßen gelähmt im Rollstuhl. Toxoplasmose, eine Krankheit, die das Gehirn befällt. [...] Hirnatrophie lautete die Diagnose. Vergrößerte Ventrikel.“ (Seyfarth 1991, S. 193)

Körper sind sichtlich verändert – „verfärbt“, „[v]ergrößert[]“ – und entindividualisierende ärztliche Diagnosen besitzen als Nominalsätze die Wortkraft gerichtlicher Verurteilungen, welche die so Verurteilten in eine andere, vom Erzähler abgetrennte sprachliche Dimension versetzen. Nur selten schimmern herkömmliche literarisch-kulturelle Darstellungsmodi menschlicher Zerbrechlichkeit durch, die aber oft durch die krude Materialität der Krankenhausausrüstung durchkreuzt werden, wie in dieser Schilderung, die an ein *Ecce homo* erinnert: „Die einzige Bekleidung, die er hat, sind die Kaposi-Flecken, die in der schummrigen Beleuchtung schwarz aussehen, und der Blasenkatheder, der mittels eines Plastikschauches mit dem Urinbeutel verbunden ist.“ (ebd., S. 222)

In vielen Fällen tragen medizinische Fachwörter und Abkürzungen zur Distanzierung von der emotionalen Aufladung bei. Die sog. ‚opportunistischen Erreger‘, die sich im Vollbild

AIDS als Folge der Schwächung des Immunsystems ausbreiten und meistens für den Tod der Patient*innen unmittelbar verantwortlich sind, werden oft unter Codenamen getarnt: KS (Kaposi-Sarkom), PCP (Pneumocystis-Pneumonie) oder CMV (Cytomegalievirus). René Martin hebt hervor, wie neben diesen Abkürzungen auch die Passivkonstruktion den gleichen Effekt des Abstandnehmens von der Krankheit hervorrufen kann (vgl. Martin 1995, S. 129).

Jedoch üben ältere Darstellungsmuster trotz der in der westlichen Welt fortgeschrittenen Medikalisierung der Krankheit immer noch einen ausschlaggebenden Einfluss aus. Als „das ‚Andere‘ der schönen Ganzheit“ (Krüger-Fürhoff 2001, S. 7) erscheint der versehrte Körper des Menschen mit Vollbild AIDS nicht nur als Träger von Symptomen, sondern geradezu als das abstoßende Negativ der westlichen Körperkultur: Als Mario Wirz sich in seinem ‚nächtlichen Bericht‘ an die „braungetafelte Stille auf der Aidsstation im Auguste-Viktoria-Krankenhaus“ (Wirz 2000, S. 69) erinnert, nimmt seine Todesangst sowohl die Form des Andersseins eines Fremden als auch einer archaischen Totentanz-Figur an:

„[Q]ualliges Schweigen hängt über dem Flur, die unheimliche Ruhe des Unabänderlichen. Ghetto des Todes. Hier endet jede Hoffnung. Ein fast bis zum Skelett abgemagerter Türke kommt mir entgegen, schwer atmend, das Gesicht, eine offene Wunde. Seine Augen betteln um Hilfe, und ich senke meinen Blick.“ (ebd.)

Gleichzeitig ergibt sich in der Folge des Textes die Umkehrung dieser Alterität in eine Wiedererkennung und Bewusstwerdung: „Ich bin mir selbst begegnet. Der Türke bin ich. Ich bin der Türke.“ (ebd.) Das an die frühneuzeitliche Tradition erinnernde abstoßende Bild⁶ des Todes (vgl. Gilman 1988, S. 248–257) erkennt der Ich-Erzähler in doppelter syntaktischer Umkehrung nicht mehr als Fremdes und Unmögliches, sondern als eine mögliche Zukunft für sich.

In der deutschen Textproduktion um Aids stellt wohl Josef Gabriels Tagebuch über seinen Geliebten Manuel den körperlichen Verfall am ‚nacktesten‘ und radikalsten dar. Für Ross Chambers ist diese ‚Literalität‘, also die getreue, ‚buchstäbliche‘ Wiedergabe der existenziellen und körperlichen Befindlichkeiten, ein wesentliches Merkmal der ‚Aids-Literatur‘ als Zeugenschaftsliteratur (vgl. Chambers 1998, S. 2). Mit dem Akt der Zeugenschaft geht aber eben einher, so Chambers weiter, dass die Erzählung vor den „effects produced by the disease“ (ebd., S. 9) nicht Halt macht, sondern sich der Krankheit stellt, als Akt des Widerstands und der politischen Behauptung („facing it“, ebd., S. 21). Gabriels Text sieht eben nicht weg und konfrontiert sich und die Leser*innen mit der langsamen Entwicklung von Manuels

⁶ Man denke etwa an *Der Tod und das Mädchen* von Hans Baldung Grien (1517, Kunstmuseum Basel).

Lymphdrüsenanschwellung zu einem krebsartigen offenen Geschwür und beschreibt auf beinahe jeder Seite Haupt- und Nebensymptome: Fieber, Wunde, Eiter, Schwäche.

Ungefähr in der Mitte dieser an manchen Stellen schwer zumutbaren Erzählung wechselt aber der Ton vom tagtäglichen Bericht über Manuels Gesundheitszustand zu einer Erinnerung an das erste Treffen und die Entwicklung der Liebesbeziehung, die zunächst eine erotische Szene beschreibt (vgl. Gabriel 1987, S. 84–86), dann aber in eine nunmehr nicht medizinische, sondern elegische Beschreibung des Körpers des jungen Tänzers mündet:

„Du bist nicht mehr derselbe, und doch bist du es. Du siehst anders aus, nicht mehr schön, eher häßlich. Deine gute Figur ist dahin, du bist dünn, ganz dünn. Dein wohlgeformter Tänzerkörper ist ausgelaugt und ausgemergelt. Deine formschönen, muskulösen Beine sind dünn, ja fast wie Stecken, auf denen du stehst. Deine Arme sind wie die Arme eines Kindes, abgemagert und kraftlos, an deinem wunderschönen Oberkörper kann man heute jede Rippe sehen, und dein prachtvoller, ebenmäßiger Hintern, voll, rund, prall, ein Genuß, ein Bild der Erotik, [...] an diesem Hintern ist fast nichts mehr dran [...]“ (ebd., S. 87)

Mittelpunkt dieses seltsamen, sozusagen umgekehrten ‚Blasons‘ – so die im 16. Jahrhundert in Frankreich praktizierten Lobgedichte auf Körperteile der Geliebten – ist der Tumor, der gleichzeitig durch die Vulkan-Metapher einerseits an Manuels mexikanische Identität gebunden und andererseits etwas gemildert wird:

„Dein Hals, dein kraftvoller, muskulöser Hals, er ist durch den Tumor zerstört und geschwollen. Ein Tumor, so groß wie eine Kokosnuß, ach, eine Kokosnuß ist klein dagegen. Und dann die Wunde, ein Krater, ein Vulkan, der glüht, aus dem Lava, Eiter, fließt. Eine Wunde, die alle deine Tränen weint, ununterbrochen.“ (ebd., S. 88)

Letztlich werden das Gesicht und die schwache Stimme des Geliebten, seine Lippen, Augen erwähnt. Der Wechsel von der ersten zur zweiten Person und die erwähnte Form des ‚Blasons‘, des Lobpreises an den Körper, signalisiert, dass die Erzählung auf die sehr alte Form des Klage- lieds auf den Geliebten bzw. den Freund zurückgreift, deren antike Musterbeispiele im Klage- lied Gilgameschs an Enkidu (VIII) und in der Trauerszene des Achilles um Patroklos (*Ilias*, XVIII) zu finden sind. Als in Mexiko, wo der Erzähler den Geliebten in seinen letzten Momenten zu heilen versucht, im September 1985 die Erde bebt, wird explizit die Naturkatastrophe mit der intimen Katastrophe parallelisiert, ein weiteres Merkmal des Klagelieds um den Ge- liebten. Bei aller direkten Protokollierung von Symptomen spielen auch hier ältere Strategien der Trauer und der Darstellung der Verletzung eine ausschlaggebende Rolle.

5 Betroffenheit, Distanz und Literarizität

Vorliegende Untersuchung hat sich bisher bewusst auf die Darstellung körperlicher Verletzungen konzentriert, die im Rahmen der in den frühen 1990er Jahren noch unheilbaren HIV-Infektion auftreten: Unsichtbare und sichtbare Male, Schmerzen und Entstellungen des eigenen oder des geliebten Körpers erfüllen in den untersuchten Texten, wie Ross Chambers zeigt (s. Teil 1), die politische Funktion einer unmittelbaren Konfrontation mit einer Krankheit, über die in den Medien nur in ideologisch verzerrter und metaphorisierter Form berichtet wird. Dabei ist aber klar geworden, dass die Fokussierung auf körperliche Verletzungen keineswegs einer Reduktion auf Materialität gleichkommt und ebenso wenig zum Verzicht auf Literarizität führen muss. In den untersuchten Fällen, und auch in den Texten, die sich nicht explizit als literarisch ausgeben, greifen die Autor*innen auf literarische Strategien – Metaphern, Topoi – zurück, um dem Unsagbaren der körperlichen (Geschwüre, Schmerzen, Müdigkeit) und psychischen (Angst, existenzielle Verunsicherung, Vereinsamung) Verletzungen beizukommen.

Für Forscher*innen im Feld der *disability studies* wie Couser soll aber, wie anfangs auch erwähnt, an den Aspekt der Literarizität der ‚Aids-Literatur‘ behutsam herangegangen werden, denn in Texten, die unmittelbar unter dem Druck körperlichen Schmerzes entstehen, erweist sich der Anspruch auf künstlerischen Charakter vor den intimen und politischen Implikationen in den meisten Fällen als zweitrangig.

„The works I address do not typically present themselves as art. I do not expect their intentions and ambitions to be simply or purely aesthetic, nor am I primarily interested in evaluating them in aesthetic terms, sorting out the literary from the subliterary.“
(Couser 1997, S. 290)

Josef Gabriels Bericht in Tagebuchform wird beispielsweise explizit in einer Reihe veröffentlicht, die „[p]ersönliche Erfahrungen mit Krisen“ (Gabriel 1987, S. 3) vermitteln soll, und präsentiert sich auch in seiner Gestaltung nicht primär als literarische Verarbeitung einer solchen Krise. Gérard Danou bezeichnet solche Texte treffend als „bescheiden“ („*écritures modestes*“, Danou 2010, S. 45): Bei aller ‚Bescheidenheit‘ des Anspruchs, der Selbstbezeichnung oder der buchmarktstrategischen Positionierung – etwa als Sachbücher, wie bei Gabriel –, die wohl in erster Linie die soziale Marginalisierung der HIV-infizierten Autor*innen widerspiegelt, lassen sich diese Texte in vielen Fällen jedoch sehr wohl als ‚écriture‘ ästhetisch wahrnehmen und erfahren.

Im Fall der deutschsprachigen ‚Aids-Literatur‘ ist aber gerade diese Frage nach der An- oder Abkennung des literarischen Charakters der Texte ein umstrittenes Thema gewesen. Mittlerweile

sind die Kontroversen um den großen „deutsche[n] Aids-Roman“ (so Tilman Krause 1992, S. 53), um eine wirkliche ‚Aids-Kultur‘ oder um Mario Wirz’ Texte einigermaßen in Vergessenheit geraten. Ob Texte, die sich in erster Person, unmittelbar und ohne Symbolisierungen mit HIV-Infektion und Aids beschäftigen, abwertend als „Selbstentbl sung“ (Keilson-Lauritz 1992, S. 76) oder „Betroffenheitsliteratur“ (Grumbach 1994, S. 74) zu bezeichnen seien, wurde ebenfalls diskutiert, ebenso die Frage nach der Zumutbarkeit dieser Themen für das engere (‚betroffene‘) oder breitere Publikum: „Kunst, Erotik, Aids, Lebensformen, Obsessionen. Wann wird das Private uninteressant? Wann unerträglich?“ (Wolfgang Max Faust zit. nach Pfeiffer 1993, S. 14) Gegen die kritisierte ‚Larmoyanz‘ eines Mario Wirz wird bei manchen zeitgenössischen professionellen Leser*innen die Vorliebe für ein „heiter-komisches, anarchisches Sprechen“ (ebd., S. 25)  ber den Tod laut, das in Detlev Meyer (1948–1999) einen Vertreter gefunden habe.

An mehreren Stellen macht Detlev Meyer selbst jedoch deutlich, dass er sich der Schwierigkeit der „Gratwanderung zwischen Authentizität und literarischer Gestaltung“ (Grumbach 1994, S. 74) sehr wohl bewusst ist. In Bezug auf die Frage nach der Darstellung der körperlichen Versehrung bringt das späte Gedicht *Zur Lage der Schönen Literatur* dieses Problem zu Wort:

„Balladen werden nicht mehr geschrieben, / die Dichter verfassen nur noch ärztliche Bulletins. / Die Helden weichen den Helferzellen, und die Dramen / werden im Blut gespielt – nur dort und rund um die Uhr. / Die Viren w rgen an den Gedichten, / die ihnen gewidmet sind. Jedem eines. / Dass sie daran nicht ersticken! / Aber atemn tig sind allein die Poeten.“ (Meyer 1998, S. 43)

Meyer warnt hier explizit davor, dass die Literatur vor der ungeheuerlichen Zumutung, Schmerz, Angst und Tod passend zu verarbeiten, nicht zu schnell die Waffen niederlegt. Literarische Mittel – Formen, Gattungen („Balladen“, „Gedichte[]“, „Dramen“), Figuren („Helden“) – scheinen in der Konfrontation mit dem vermeintlich unmöglichen ästhetischen Problem den medizinischen Textsorten („ rztliche Bulletins“) und Fachwörtern („Helferzellen“) gewichen zu sein, sodass über die Körper der Infizierten hinaus auch noch die Literatur selbst – also womöglich eine der wenigen Methoden, die Krise zu überwinden und zu überdauern – in Mitleidenschaft gezogen wird: „Die Viren w rgen an den Gedichten“. Die rätselhafte letzte Zeile, die in Aufbau und Rhythmus an den Schluss von Hölderlins *Andenken* erinnert, drückt sowohl die Zerbrechlichkeit des infizierten Dichters als auch die vitale Notwendigkeit aus, gegen die todbringende Überwucherung der Literatur durch das Thema Krankheit anzuschreiben und (literarische) Luft zu schöpfen.

In der deutschsprachigen ‚Aids-Literatur‘ ist also die literarische Darstellung der körperlichen Versehrungen, die von dem Verlauf der Infektion verursacht sind, in einer mehrfachen

Spannung begriffen. Auch Texte, die explizit einer „Politik der ‚O-Töne‘“ (Weingart 2002, S. 14) folgen – in vielen Fällen in eindeutig autobiografischer Form –, greifen zu spezifisch literarischen Mitteln (Metaphern, elegischer Ton) zur textuellen Verarbeitung der kaum vorstellbaren körperlichen Symptome und Schmerzen. Dass der versehrte Körper zum literarischen Thema wird, kann tatsächlich „veraltete Ansichten über den leidenden Menschen [relativieren]“ (Röhrs 2016, S. 88), die sich noch in den Medien der 1980er und 1990er Jahre verbreiteten: Der leidende, versehrte Körper macht – aber, wie Meyer es deutlich fordert, erst in der und durch die literarische Verarbeitung – ein Verstehen der damit verbundenen psychischen Versehrungen möglich. Für die doppelte Ausrichtung der Texte über HIV/Aids – nach innen: „recover our bodies and restory our lives“ (Couser 1997, S. 295), und nach außen: die erlebte Wirklichkeit der Krankheit hörbar machen („audibility“, Chambers 1998, S. 21) – scheint das komplexe Wechselspiel von Authentizität und literarischer Verarbeitung eine unabdingbare Bedingung zu sein. In Abwandlung der Parole der Act Up-Gruppen: „Life writing about AIDS has the potential to contest th[e] process [of exclusion]; it is well underway, but much needs to be done. If ‚Silence = Death‘, testifying equals life.“ (Couser 1997, S. 172)

Literatur

- Beljan, Magdalena: Rosa Zeiten? Eine Geschichte der Subjektivierung männlicher Homosexualität in den 1970er und 1980er Jahren der BRD. Bielefeld: transcript 2014.
- Chambers, Ross: Facing It. AIDS Diaries and the Death of the Author. Ann Arbor: University of Michigan Press 1998.
- Couser, G. Thomas: Recovering Bodies. Illness, Disability, and Life Writing. Madison: University of Wisconsin Press 1997.
- Danou, Gérard: Écrire le sida. Une littérature de résistance. In: Balutet, Nicolas (Hrsg.): Écrire le sida. Lyon: J. André 2010, S. 35–46.
- Danou, Gérard: Le corps souffrant. Littérature et médecine. Seyssel: Champ Vallon 1994.
- Fichte, Hubert: Hamburg Hauptbahnhof. Register. Frankfurt a. M.: Fischer 1993.
- Frings, Matthias (Hrsg.): Dimensionen einer Krankheit – AIDS. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1986.
- Gabriel, Josef: Verblühender Mohn. Aids – die letzten Monate einer Beziehung. Frankfurt a. M.: Fischer 1987.
- Gilman, Sander L.: Disease and representation. Images of illness from madness to AIDS. Ithaca: Cornell University Press 1988.
- Grmek, Mirko Dražen: Histoire du sida. Début et origine d'une pandémie actuelle. Paris: Payot 1989.
- Grumbach, Detlef: „Ich schreibe, also lebe ich“. Ein Gespräch über literarische Strategien im Umgang mit HIV und Aids. In: Forum Homosexualität und Literatur 20 (1994), S. 71–82.
- Keilson-Lauritz, Marita: „Dieses Gedicht bin ich“. In: Die Palette 16 (1992), S. 73–79.

- Krause, Tilman: Wo bleibt der deutsche Aids-Roman? Von der Schwierigkeit, „Zeugnisse des veränderten Lebens“ zu liefern. In: DAH Aktuell 4 (November 1992), S. 53–55.
- Krüger-Fürhoff, Irmela Marei: Der versehrte Körper. Revisionen des klassizistischen Schönheitsideals. Göttingen: Wallstein 2001.
- Martin, René: Eine Krankheit zum Tode. Aids in der deutschsprachigen Literatur. St. Ingbert: Röhrig 1995.
- Meyer, Detlev: Stern in Sicht. Fünfzig Gedichte. Hamburg: MännerschwarmSkript 1998.
- Pfeiffer, Joachim: „Jegliches Mitleid verwischt der Regen“. Tod und Aids in der deutschsprachigen Literatur. In: Forum Homosexualität und Literatur 19 (1993), S. 11–26.
- Robert Koch-Institut: HIV-Infektion/AIDS. RKI-Ratgeber (22.11.2018). https://www.rki.de/DE/Content/Infekt/EpidBull/Merkblaetter/Ratgeber_HIV_AIDS.html (07.10.2021).
- Röhrs, Steffen: Körper als Geschichte(n). Geschichtsreflexionen und Körperdarstellungen in der deutschsprachigen Erzählliteratur (1981–2012). Würzburg: Königshausen & Neumann 2016.
- Seyfahrt, Napoleon: Schweine müssen nackt sein. Ein Leben mit dem Tod. Berlin: Edition diá 1991.
- Sontag, Susan: Illness as Metaphor, and AIDS and Its Metaphors. New York: Anchor books, Doubleday 1990.
- Treichler, Paula A: AIDS, Homophobia and Biomedical Discourse. An Epidemic of Signification. In: Cultural Studies 1 (1987). H. 3, S. 263–305.
- Turner, Bryan Stanley: The body and society. Explorations in social theory. London: Sage 1996.
- Uhlmann, Berit: Die Pandemie, die nie beendet wurde. In: Süddeutsche Zeitung (26.11.2020). <https://www.sueddeutsche.de/gesundheit/aids-corona-hiv-1.5128947> (05.10.2021).
- Weingart, Brigitte: Ansteckende Wörter. Repräsentationen von AIDS. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002.
- Wirz, Mario: Biographie eines lebendigen Tages. Berlin: Aufbau 1994.
- Wirz, Mario: Es ist spät, ich kann nicht atmen. Ein nächtlicher Bericht. 2. Aufl. Berlin: Aufbau 2000 [1992].
- Wirz, Mario: Ich rufe die Wölfe. Gedichte. Berlin: Aufbau 1993.
- Wirz, Mario: Sieben Leben hat die Woche. Gedichte 1981–2002. Berlin: Aufbau 2003.

„Woyzeck über dem Gestade“ Werner Schwabs *Mesalliance* (1992) als Theater der Versehrten

Zum Theater der Versehrten bei Werner Schwab

Das Theater der Versehrten ist für die Stücke von Ernst Toller, Bertolt Brecht, Friedrich Dürrenmatt, Samuel Beckett, Peter Weiss, Thomas Bernhard, Heiner Müller, Dea Loher, Sarah Kane sowie in der Performance-Kunst und im Hinblick auf die Disability Studies zentral (vgl. hierzu Nitschmann 2015, 2017). Auch in den Theatertexten des österreichischen Dramatikers Werner Schwab (1958–1994) nehmen Versehrungen von Kunstfiguren grundlegende kulturkritische Funktionen ein.

In Schwabs *Mesalliance aber wir ficken uns prächtig* (UA 1992) steht die strukturelle Gewalt der (klein-)bürgerlichen Gesellschaft im Zusammenhang mit dem Inzest der Zwillinge Johannes und Johanna. Während sich die Gewalt des Geschwisterpaares in der ersten der drei abschließenden ‚Variationsszenen‘ des Stücks eruptionsartig gegen die Eltern und andere Figuren richtet, werden Johannes und Johanna im Rahmen der letzten Variation von diesen gefesselt und kannibalisch verschlungen. Um die Versehrungen im Stück, die wesentlich im Rahmen der spezifischen Kunstsprache Schwabs erzeugt werden, in ihrer allegorischen Funktion zu verstehen, bedarf es einer differenzierten Analyse, die über die bisweilen ‚abstoßend‘ wirkende Sprachgewalt des ‚Skandalautors‘ hinausgeht. In *Mesalliance* bringt – so die These – die sexualisiert-versehrende Sprachgewalt der Figuren ihre faschistoid-gewalttätige Lebenswelt theatral zum Vorschein, während der normabweichende geschwisterliche Inzest von Johannes und Johanna ein widerständiges Element gegen die anderen Figuren und ihre sprachlich-performative Gewaltwelt darstellt (zu Zwillingsthematik und Inzest im Kontext der ‚Schizo-Analyse‘ vgl. auch Deleuze & Guattari 1977, bes. S. 196–212 u. 257–279).

Schwabs durch den Regisseur Marc Günther (vgl. Höbel 1992, S. 212) am 4. Oktober 1992 im Grazer Schauspielhaus uraufgeführtes Stück (vgl. Orthofer in Zusammenarb. m. Kramberger 2010, S. 415) zeigt eine österreichische (genauer: Grazer) Bürger- und Spießerdylle im ‚Endstadium‘, in der sich ein aggressiver Generationenkonflikt in Form der rebellisch-inzestuösen *Mesalliance* – einer nicht ‚standesgemäßen Ehe‘ bzw. Verbindung – der Zwillinge Johannes und Johanna im Rahmen ihrer Geburtstagsfeier anbahnt. Die massive familiäre und

nachbarschaftliche Gewalt figuriert sich im Theatertext vornehmlich über die performative Sprachverwendung einer versehrten und versehrenden Kunstsprache. Das ausführlich zelebrierte Grillen des Tierfleisches antizipiert und ‚doubelt‘ dabei im Verlauf des Stücks den kanibalen Akt der Verschlingung der Zwillingfiguren, der als Klimax dem Ende der dritten Variationsszene folgt.

Bei einer semantischen Betrachtung des Begriffs der Versehrung, der hier für Schwabs Theater(-Text) fruchtbar zu machen ist, fällt im Abgleich mit dem *Deutschen Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm Grimm (DWb) ins Auge, dass sich die meisten Teildefinitionen in Schwabs performativer Kunstsprache in *Mesalliance* wiederfinden. Sehr häufig geht es um die, zumindest sprachlich-performativ angedrohte, „äuszer[] verletzung des lebenden körpers“ (Definition 1, Grimm & Grimm 1991, Sp. 1260; kursiv i. Orig.). Besonders auch die im Stück zur Darstellung kommende sexuelle Gewalt, die sich zwar nicht im „verseren an der jungfrawschafft“, sehr wohl aber darin zeigt, dass die „ehre einer frau“ (Definition 2, ebd., Sp. 1261; kursiv i. Orig.), also insbesondere die Johannas verletzt wird, ist im Theatertext präsent. Auch Definition 4 – „krank werden, durch krankheit verderben“ (ebd.; kursiv i. Orig.) – durchzieht im übertragenen Sinne leitmotivisch das Stück: Schwab figuriert kulturkritisch im faschistoid-degenerierten Bürgerpanorama des Stücks eine ‚kranke‘ Gesellschaft, in der die Figuren das inzestuöse Geschwisterpaar Johannes und Johanna als das ‚Fremde‘ und ‚Andere‘ pathologisieren. Der Vernichtungswille der Figuren wird in Form von Zerstörungssorgen im Stück ebenfalls „auf unbelebtes bezogen“ (ebd.; kursiv i. Orig.), womit Definition 5 des DWb ins Spiel kommt. Insgesamt ist für *Mesalliance* die Definition 6 des DWb zentral, die auf den übertragenen Gebrauch des Versehrungsbegriffs verweist:

„[...] entfaltung des bildlichen freieren und übertragenen gebrauchs [...]. das wort bezeichnet innere, schmerzende verletzung, dann verletzung im weitesten sinne des wortes, schädigung, herabsetzung, beleidigung, kränkung, schändung, entehrung u. ä.“ (ebd., Sp. 1262; kursiv i. Orig.)

Bereits Irmela Marei Krüger-Fürhoff hat den Facettenreichtum und die Tendenz zur semantischen Übertragungsmöglichkeit des Versehrungsbegriffs hervorgehoben:

„Der Blick in das *Deutsche Wörterbuch* verdeutlicht, daß [...] nicht allein der Körper, sondern auch die Seele des Menschen sowie seine soziale Stellung *versehrt* werden können. [...] Von *Versehrung* bedroht sind in diesem Verständnis aber auch die innere Gesundheit, die Ehre des Individuums sowie [...] die sexuelle Unbescholtenheit der Frau und damit in einem zweiten Schritt auch das Ansehen ihrer männlichen Verwandtschaft [...]. Schließlich gilt auch Sachbeschädigung als *Versehrung* [...]“ (Krüger-Fürhoff 2001, S. 22; kursiv i. Orig.)

Der Aspekt der Versehrung ist für Schwab, der mit der „Anti-Pop-Fraktion von Punk und Hardcore“ (Stradner 2000, S. 155) in Verbindung steht, grundlegend. Besonders in *Mesalliance* „setzte der Punk-Schriftsteller Schwab ein anarchisches Sinnzersplitterungsspektakel in Szene“ (ebd., S. 156), indem er sich einer „aggressionsgeladenen Fäkal-Ästhetik“ (ebd., S. 157) bedient. Offensiv in der Figuresprache zur Schau gestellte Sexualität dominiert in der ‚Variationskomödie‘, wie bereits der Untertitel des Stücks für die (österreichische) Kulturszene provokativ unterstreicht: „Die Ehegatten Pestalozzi, Torti und Haider haben es allesamt übers Kreuz miteinander getrieben.“ (Höbel 1992, S. 213) Hinter der derb-pornografischen und auf Effekte des Ekels abzielenden Sprache, die vordergründig die Figurenrede dominiert, kommt ein Gewaltsoziogramm des bürgerlich-österreichischen Milieus zum Vorschein. Besonders für *Mesalliance* gelten auch die vielzitierten Schwab-Sätze: „Da geht’s eigentlich nie um Sex. Das steht immer für etwas anderes.“ (Koberg & Nüchtern 1992, S. 4 zit. nach Höfler 1994, S. 327) Die im Stück thematisierte Sexualität steht in enger Verbindung mit der faschistoiden Gewalt der Figuren, die auf Dominanz und Vernichtung zielt, während der (angedeutete) Geschwister incest von Johannes und Johanna ein widerständiges Element gegen die anderen Figuren darstellt. Schwabs gesellschaftspolitische Diagnose fällt dabei vernichtend aus:

„Ich halte 98 Prozent der Österreicher nicht für demokratiefähig. Ich würde sogar den Satz riskieren: Eine intelligente Diktatur ist vernünftiger als die pöbelhafte Werbe-demokratie. Das sieht man bei uns sehr deutlich am demokratisch gewählten Haider.“
(Schwab: Presseäußerungen 1990–1993 zit. nach Schödel 1995, S. 6)

In *Mesalliance* tritt nun auch „ein bekennender Nationalsozialist namens Haider“ (Höbel 1992, S. 213) als Kunstfigur auf, „dessen Fönfrisur und gelbe Krawatte“ in der Uraufführung „stark an den völkischen FPÖ-Tribun gemahnt“ (ebd.) und dessen sadistische Sexuallust in der Kunstwelt des Stücks mit seinem nationalsozialistischen Auslöschungswillen Hand in Hand geht.

Fleisch-Stücke

Die Figuren Schwabs „erleben ihre Präsenz zuerst über ihren versehrten Körper“ (Krawehl 2008, S. 27). Hierbei „erscheint“ der sich über die theatrale Kunstsprache Schwabs konstituierende Figurenkörper „als ein anarchistisches Konstrukt des Autors.“ (Peřka 2005, S. 179) Artur Peřka betont dabei das „Interesse des Künstlers Schwab am Körper bzw. Fleisch.“ (ebd., S. 13) Bereits vor seinem Durchbruch am Theater, „[v]or allem in den Jahren 1981 bis 1989, während seines Aufenthalts in Kohlberg, arbeitete er mit verderblichen Materialien, mit

Tierfleisch und -knochen, welche er zu verwesenden Reliefs arrangierte.“ (ebd.) Das exzessive Grillen und Hantieren der Figuren mit Tierfleisch in *Mesalliance* auf der Bühne greift als theatrale Inszenierung Schwabs performative Arbeiten mit Fleisch bzw. dem versehrten Tierkörper auf: „Die Schwabschen Skulpturen sind also Fleischstücke mit Text, so wie Schwabs Theater Textstücke mit Fleisch sind.“ (Weibel 1996, S. 43) Der Tierkörper steht als ‚Double‘ auch mit für den gesellschaftlich versehrten menschlichen Körper, denn Schwab „seziert auf der Bühne den Kadaver der bürgerlichen Gesellschaft.“ (ebd., S. 41) Dabei zeigen bereits die frühen „Fleischartefakte Schwabs [...] eine Affinität zu den Körper-Aktionen eines Hermann Nitsch, Günter Brus oder Rudolf Schwarzkogler, in deren Mittelpunkt das Zerschneiden der Körper stand.“ (Pełka 2005, S. 14; vgl. auch Hüttler 2005) Besonders durch die Betonung des Fleisches wird die animalische und kreatürlich-kadaverhafte Grundierung der Kultur offenbar, denn „[a]ls Fleisch ist der Mensch ein Vieh. Durch das Fleisch werden wir zur Kreatur und zum Kadaver.“ (Weibel 1996, S. 37) Ebenfalls herausgestellt worden ist bereits die hiermit in Verbindung zu bringende Nähe Schwabs zum anatomischen Theater, die jedoch über die Sektion von Kadavern hinausweist, denn in Schwabs „Stücken sehen wir die Anatomie unserer Kultur als Aufschneiden der Kultur.“ (ebd., S. 40; vgl. auch Pełka 2005, S. 14) Dabei wurde ebenso die mit Michail Bachtin zusammenzudenkende groteske Körperlichkeit der Schwab’schen Theatertexte (vgl. Meurer 2007, S. 91–93) betont, die Schwabs Stücke zu kritischen, „groteske[n] Volksstück[en]“ (ebd., S. 93) werden lässt, wobei *Mesalliance* – wie die anderen Schwab-Texte – „Eigenschaften diverser Genres wie Farce, Schwank, Groteske, absurdes Drama“ (Höfler 1994, S. 330) zu einer eigentümlichen Sprachmelange vereinigt.

‚Schwabisch‘ – eine Sprache der Versehrung

Die Versehrung der Figuren findet bei Schwab v. a. in der und durch die Sprache statt, aus der sich die Figuren zusammensetzten. Petra Meurer konstatiert: „Werner Schwabs Hauptthema ist die Sprache“; die „Sprachkritik“ wird mittels der „Dramaturgie des Volksstücks“ (Meurer 2007, S. 73) in einer (sprach-)kritischen Form transportiert, Schwabs Stücke werden zu einer „umfassenden Kommunikations- und Sprachkritik“ (ebd., S. 75). Die „eindringliche Verfremdung der Normalsprache“ in Schwabs Stücken, ihr „mutierte[s] Deutsch“ (ebd., S. 85) ist als „Kunstsprache des so genannten Schwabischen“ (ebd., S. 73) charakterisiert worden: „In der Sprache des Schwabischen werden in fast jedem Satz Metaphern in ihre konkrete Bildlichkeit zurückgeführt“ (ebd., S. 72). Diese „Metaphernsprache“ (ebd., S. 107) ermöglicht Schwab ein „Sprach- und Menschenexperiment“ (Höbel 1992, S. 214) auf der Bühne. In der Sprache Schwabs wird, so Richard Stradner, die „kleinbürgerlich-bäuerlich-faschistische Verrothheit [...] ihrer zivilisatorischen Hülle enthäutet“ (Stradner 2000, S. 162), wobei gleichzeitig eine

gewisse „Verständigungsverweigerungshaltung der Stücke“ (ebd., S. 157) festgestellt werden kann: Eine eindeutige Handlung und im Sinne einer dramatischen ‚Logik‘ motivierte Dialoge sucht man in *Mesalliance* vergebens. Es ist vielmehr die ästhetische Form des Stücks im Zusammenspiel mit der Performativität der Schwab’schen Kunstsprache (vgl. auch Krawehl 2008, S. 15), welche, mit historisch-struktureller Gewalt durchdrungen, die durch Sprache versehrten und durch sie weiter versehrenden Figuren determiniert:

„Bei keinem anderen österreichischen Autor der 80er, 90er Jahre (ausgenommen vielleicht Elfriede Jelinek) erlangt die verdinglichende Sprache des Dritten Reiches [...] durch die Überfütterung mit katholischen, von unterdrückter Sexualität platzenden Austriazismen eine dermaßen abstoßende poetische Plastizität.“ (Stradner 2000, S. 162)

In Schwabs Theatertexten bestehen die Kunstfiguren aus dieser ‚schwabischen‘ Sprache der Versehrung, ihr theatraler Kunstkörper ist von der Theatersprache des Autors nicht mehr ablösbar: „Da bei Schwab ‚Körper‘ nicht nur die Dimension des Leibs meint, sondern ebenso die Materie Sprache einschließt, bricht er sowohl die Körperbilder als auch die Sprachbilder in ihrer Monstrosität auf“ (Krawehl 2008, S. 38). Die performative Versehrung in der Sprache und die Versehrung des Kunstkörpers der Figuren sind in Schwabs Theatertexten zwei Seiten einer Medaille, zwar ist „[k]eine Aussage [...] wörtlich zu nehmen und doch sind die Personen beim Wort zu nehmen, denn sie sind das Wort, das sie spricht.“ (Höfler 1994, S. 334) Durchtränkt ist die Sprache in *Mesalliance* neben den faschistoiden und katholischen Strukturelementen auch von philosophischen Positionen: „Nicht zufällig ist es in der *Mesalliance* [...] die existentialistische Sprache Heideggers und Jaspers, der allgemein hermeneutische Tiefenerkenntnis zuerkannt wird, die dezentriert und damit unsinnig wird.“ (ebd.) Während sich Heidegger und Jaspers in ihrer deformierten Form v. a. mit Herrn Pestalozzis Gewaltaffinität verbinden, stehen besonders Schopenhauer und Nietzsche bei den Zwillingen Johannes und Johanna im Zusammenhang mit ihrem aggressiv-widerständigen Betragen gegenüber den anderen Figuren.

Die Gewaltwelt der Figuren

Die „komplizierte Geburt unserer Zwillinge abzufeiern“ (Schwab 2010, S. 132), stellt für das „Lehrerpaar[] Pestalozzi“ (Höfler 1994, S. 325) den Anlass zum Hantieren mit und Verschlingen von Fleisch im Rahmen des anstehenden Grillfestes dar, wobei das alljährlich wiederkehrende Ritual vom Vater als eine Art chronische Krankheit, als „Zwillingsgeburtstagssyndrom[]“ (Schwab 2010, S. 137) gebrandmarkt wird. Der Antagonismus zwischen dem Ehepaar Pestalozzi und ihren Zwillingen liegt für alle Figuren im Stück und für das Publikum von

Beginn an auf der Hand. Herr Pestalozzi bekennt: „Man lehnt uns ab. Wir stehen nicht mehr auf der Speisekarte der lebensjungen Menschen“ (ebd., S. 132), und Frau Pestalozzi konstatiert: Johannes und Johanna „erkennen [...] uns als hartnäckig residuale Speckschwarten, die kein Recycling mehr verdient haben. Dabei studieren die Zwillinge die Humanmedizin.“ (ebd., S. 133) Das dritte Kind der Pestalozzis, ihre sich gegenüber den Zwillingen zurückgesetzt führende Tochter Anna, steht im Stück eher auf der Seite der Eltern und wird sich am Ende der dritten Variationsszene auch maßgeblich für die kannibalische Verschlingung der Zwillinge empfänglich zeigen. Im Gegensatz zur Humanmedizin „gibt sich“ Anna, die „süße dralle Jungtochter“, wie sich Frau Pestalozzi ausdrückt, „aus lauter existenzieller Bescheidenheit der Veterinärmedizin hin.“ (ebd., S. 138) Bezeichnenderweise ist jedoch kürzlich Annas Hund „Sokrates“ (ebd., S. 152) gestorben, woraus Anna eine Verbindung zum umfassenderen Tod im Stück zieht: „[g]estern Sokrates, heute ein Totenkopf.“ (ebd., S. 173) Dabei wird von ihr der Tod mit der universellen Gewalt der Figuren in der Stückwelt verbunden: „Und ihr, ihr spielt schon wieder das Umbringen.“ (ebd.) Die Gewalt zwischen Eltern und den Zwillingen erweist sich als wechselseitig, wobei Herr Pestalozzi die auf die kannibalische Verschlingung von Johannes und Johanna nach der dritten Variationsszene vorausdeutenden Worte in den Raum stellt, dass die „leibeigenen Kinder“ ihnen „nicht entkommen“ (ebd., S. 133) werden.

Doch auch innerhalb der grotesk überzeichneten Spießerehe ist die versehrende Sprachperformativität bestimmend, wie sich in der auf die Vernichtungsmaschinerie der Nationalsozialisten anspielenden Äußerung von Herrn Pestalozzi, der offen seinen Antisemitismus zur Schau trägt (vgl. ebd., S. 142), gegenüber seiner Gattin zeigt: „[I]ch vernöte einen Rotkreuzlastkraftwagen, um dich aus meiner Ehe hinauszubeleidigen ... dorthin, wo sich aus deinem Faltenarsch eine brauchbare Seife auf pH-neutraler Basis erfinden lassen kann.“ (ebd., S. 134) Das gegenseitig von Ablehnung bestimmte Unverständnis der Pestalozzi-Eltern und der Zwillinge Johannes und Johanna veranschaulicht sich im Konflikt der philosophischen Traditionen und Weltbilder, der als Riss durch die Generationen in der Familie Pestalozzi geht. Frau Pestalozzi pointiert fäkalsprachlich den philosophischen Familienkonflikt gegenüber ihrem Mann:

„Du hast deinen blähenden Heidegger, der immer in einen festen normalgesunden Jaspersstuhl hinuntermünden kann. Johannes und Johanna tragen solche Sachen wie Schopenhauer, Nietzsche, Wittgenstein [...] vor sich her [...] und ihr wirkliches Leben versteuern die Zwillinge an die Humanmedizin.“ (ebd., S. 136)

Gegenüber der ihrem institutionellem Selbstverständnis folgend nach Heilung strebenden Humanmedizin wird Heidegger von Frau Pestalozzi als (potenziell tödliche) Krankheit, als „Heideggerkarzinom“ (ebd., S. 148) beschrieben, unter dem Herr Pestalozzi leidet, während

dieser gegenüber Herrn Haider die Gedankenwelt Heideggers mit dem Nationalsozialismus verschmilzt: „Sagen Sie, daß Heidegger den Führer geführt hätte, wenn sich der Führer hätte ausführen lassen von dem Heidegger.“ (ebd., S. 166)

Die Deformationen der Pestalozzi-Eltern wirken durch ihre Sprache zurück auf die Kunstwelt des Stücks, Johanna diagnostiziert: „Alles euch Umgebende ist von euch verseucht, weil es euch begegnet ist“ (ebd., S. 144). Herr Pestalozzi sieht sich denn auch in der „österreichische[n] Demokratürlichkeit“ gemütlich eingerichtet: „Links von deinem Haupt bewohnt der Nationalsozialismus ein schmuckes Häuslein, und rechts verwirtschaftet ein katholischer Sozialismus sein gekauftes Grundstück.“ (ebd., S. 164) In dieser „Nachbarschaft“ (ebd.) bleiben die Zwillinge stigmatisierte und bedrohte, potenziell ‚vogelfreie‘ Fremde, denen im brutalen Protornormalismus der anderen Figuren keine flexibel normalistischen Möglichkeiten zugestanden werden (vgl. Link 2006; Nitschmann 2015, S. 92–101). Johanna erkennt die eigene Außenseiterposition und die damit verbundene Herabstufung zum Tier bzw. Fleisch in dieser Gewaltwelt: „Johannes und ich, wir sind ausdrücklich ja keine Menschen“ (Schwab 2010, S. 172). Diese Außenseiterposition der Zwillinge nährt bei den im Deckmantel der Doppelmoral untereinander wild kopulierenden Ehepaaren Pestalozzi, Torti und Haider „den geschlechtlichen Johannes- und Johanna-Verdacht“, denn „[k]einen einzigen Freundesfreund zeitigt Johanna, und keine Fremdfrau verfügt über Johannes.“ (ebd., S. 158) Während die Verbindung der Zwillinge, wie der Titel des Stücks erläutert, als „MESALLIANCE“ von den Figuren tabuisiert wird, „ficken“ sich die Ehepaare untereinander in ihrer gegenseitig gedeckten Doppelmoral „prächtig“ (ebd., S. 129). Sexualität und Gewalt gehen im Stück Hand in Hand, wenn beispielsweise Herr Haider bekennt: „Meine Frau hat von der Vorsehung versiegelte Eierstöcke“, und im selben Atemzug das von ihm empfundene Defizit der eigenen Nicht-Fortpflanzung in politische Gewalt gegen ‚das Fremde‘ überführt: „Bis jetzt konnte ich aber als Gemeinderat in unserer Gemeinde das ganze Ausland verhindern.“ (ebd., S. 160) Herrn Haiders nationalsozialistische Gewalt bezieht sich auf Menschen ebenso wie universell auf seine gesamte Umwelt, und sei es auch nur im eigenen Garten. Der „strohbehütete[] Menschenfreund“ Herr Torti, in dem Wolfgang Höbel „den Filmemacher Axel Corti“ (Höbel 1992, S. 213) wiedererkennt, äußert gegenüber Herrn Haider: „Und Sie vergasen alle roten Schnecken, nur weil sie rot sind. Und wenn Sie die Schneckenkadaver vergraben, dann singen Sie immer die Internationale oder Ehre sei Gott in der Höhe.“ (Schwab 2010, S. 165)

Die Gewalt der sprachlich-performativ versehrten Figuren determiniert diese und lässt sie nur noch eine versehrte Welt um sich herum wahrnehmen, im Stück ist die Rede von einem „querschnittsgelähmten Frühsommer“ (ebd., S. 162), und Johanna polemisiert metaphorisch mit Bezug auf eine Kostümierung als „Himmelskörper“ (ebd., S. 152) des Theologiestudenten Hans Jägerstetter und des Kunstmalers Erik Brauser, den Höbel an den „Liedermacher Arik Brauer“ (Höbel 1992, S. 213) angelehnt sieht: „Der blinde Krüppelmond tut, als betrachte er die

taubstumme Sonne und verdaut seine holzigen Augäpfel ...“ (Schwab 2010, S. 152). Die beständig artikulierte Sprachgewalt der „Kadavergesellschaft“ (Weibel 1996, S. 43) bricht vor dem dritten Akt und den anschließenden drei Variationsszenen schließlich eruptionsartig körperlich hervor, in einer der eher rar gesäten Regieanweisungen heißt es: *„Eine riesige Schlägerei zwischen den drei Paaren beginnt, jeder gegen jeden.“* (Schwab 2010, S. 173; kursiv i. Orig.) Die Gewaltorgie animiert Johanna dazu, ihre jüngere Schwester zur sexuell konnotierten Gewalt gegen den Vater aufzufordern: „Anna, beteilige dich doch mit deinen verfügbaren Kräften an der Menschenschlacht. Du bist kurz, dick und kräftig. Dir gebührt es, unserem Papa den Hodensack zu zertreten.“ (ebd., S. 174)

Johannes und Johanna – Inzest als Widerstand

Nach der Gewaltorgie ist der dritte Akt Johannes und Johanna gewidmet. Das „negationistische, nietzscheanische und inzestuöse Zwillingspaar“ (Höfler 1994, S. 325) bleibt dem „Geburtstagstheater“ (Schwab 2010, S. 180) im Garten zunächst fern und hat sich im „geräumige[n] Badezimmer“ des Elternhauses, das mit „schwarze[n] Kacheln“ (ebd., S. 175; kursiv i. Orig.) ausgekleidet ist, vor der draußen lauernden ‚Geburtstagsmeute‘ verschanzt. Die Zwillinge befinden sich in einem ebenso intimen wie liminalen Raum, der eine Art Rückkehr in einen kalten, aber vor der Außenwelt schützenden Uterus symbolisiert. Johanna thematisiert die Versehrung, die die Geburt der Zwillinge für ihre Eltern darstellt: „Das Fest bahnt sich seinen Weg. Der Kaiserschnitt, der uns frei gab, entstellte den Bauch der Mutter. Der Vater fühlte sich vom Bauch der Mutter entstellt.“ (ebd.) In seiner Theaterkritik zur Uraufführung von *Mesalliance* beschreibt Höbel Johannes und Johanna als „kindlich verletzlich in ihrer verbotenen, weil inzestuösen Haßliebe“ (Höbel 1992, S. 214) und hebt das für das Theater der 1990er Jahre einschlägige radikale Moment der Versehrung auf der Bühne hervor:

„Johannes und Johanna sind Anfang Zwanzig, und sie lösen ihr Problem zunächst auf sehr generationentypische Weise: Ihre Zerstörungswut entlädt sich nicht gegen die Welt, sondern gegen das eigene Fleisch. Mit Ledergürteln geißeln sich die beiden Nackten selbst, mit einem Elektroboller durchstoßen sie einander die Handflächen. Dann liegen die Stigmatisierten am Boden, Rücken auf Rücken, nackte Haut auf nackter Haut.“ (ebd., S. 212)

Die Zwillinge „imaginieren sich“ in ihrer intimen Verbindung gegen das bedrohliche ‚Außen‘ „als einen (siamesischen) Körper“ (Krawehl 2008, S. 68), nur in ihrer Verschmelzung sind sie ein Machtfaktor und eine Bedrohung für die Gewaltwelt der anderen Figuren. Mit Gilles

Deleuze und Félix Guattari erscheinen die Zwillinge als das „Zwei-Eine“ (Deleuze & Guattari 1977, S. 196), wobei „ein jeder [...] einen ganzen vollen Körper dar[stellt], männlich und weiblich“ (ebd., S. 197). Johannes und Johanna wissen, dass die ihnen feindlich gegenüberstehenden Figuren in der sozialpsychologischen Konstruktion ihrer Gewaltwelt stets ein Opfer, einen „Woyzeck über dem Gestade“ (Schwab 2010, S. 175) brauchen, den sie in den Strom ihrer Gewalt hinabreißen können, und dass sie als ‚anormale‘ Zwillinge dieses Opfer verkörpern, wenn sie sich nicht durch ihre Gegengewalt behaupten können.

Das widerständige Inzestpaar Johannes und Johanna spielt dabei literarhistorisch ebenso auf Thomas Manns Figuren Siegmund und Sieglind aus *Wälsungenblut* (1921) als auch auf Ulrich und Agathe aus Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930/32) an (vgl. Höfler 1994, S. 328). Mit Bezug zu Musil ist Stephanie Krawehl der Ansicht: „Die Geschwister verstehen einander und stimmen im Empfinden des Unbehagens und der Sehnsucht nach einem anderen Zustand überein“ (Krawehl 2008, S. 67).

Dennoch bleibt die Verbindung zwischen Johannes und Johanna, deren Inzest im Stück nicht ausagiert, sondern behutsam angedeutet und vielmehr in der performativen Sprache der anderen Figuren als solcher stigmatisierend bestimmt wird, ambivalent und auch gewaltvoll: „Wie ich dichmich hasse, wie ich michdichhaft zerstören können will [...]. Michdichichig zu erfüllen ist das schwellende Eigenschmerzgehirn, das gerade zermalmmt.“ (Schwab 2010, S. 177) Die ‚Unmöglichkeit‘ des Inzests, die auch in seiner Verbindung mit der sprachlichen Bezeichnung der/des Anderen liegt, welche Deleuze und Guattari thematisieren, klingt hierbei an:

„[...] [U]nsere Schwestern lösen sich in unseren Armen auf; ihr Name gleitet über ihre Person gleich einer zu nassen Briefmarke. So kann man niemals Name und Person gleichzeitig und gemeinsam auskosten – was doch Bedingung des Inzests wäre. Gut denn, der Inzest stellt nur den Köder dar, er ist unmöglich.“ (Deleuze & Guattari 1977, S. 207)

Die Zwillinge erscheinen nicht nur dezentriert, sondern besitzen in ihrer beginnenden Auflösung und Verschmelzungsbestrebung ebenfalls eine fluide Geschlechtsidentität. Die bewegliche Identitätskonstruktion der Verschmelzung ist dabei schmerzhaft und sehnlich gewünscht zugleich, nach einer langen Annäherung, die immer wieder vom verächtlichen Lachen der Zwillinge durchbrochen wird, „*knien sich*“ Johannes und Johanna „*hin, umschlingen sich mit Armen und Beinen und verharren so, Stirn an Stirn*“ (Schwab 2010, S. 182; kursiv i. Orig.), zu einer „Litanei der Zwillinge“ (Deleuze & Guattari 1977, S. 197). Die inzestuöse Verschmelzung, die der bürgerlichen Gesellschaft als Grenzüberschreitung erscheint, denn der „Inzest ist reine Grenze“ (ebd., S. 206), wird jedoch jäh unterbrochen. In die Szene platzt schließlich die Mutter

herein und ruft das Credo für die abschließenden drei gewaltvollen Variationsszenen aus: „Es ist ein Inzest. Der dritte Weltkrieg brennt innen bei uns“ (Schwab 2010, S. 183).

Alternativen der Versehrung – zu den drei Variationsszenen

Die drei abschließenden Variationsszenen der Schwab'schen ‚Komödie‘ zeigen ein ebenso vielschichtiges wie verworrenes Soziogramm versehrender Gewalt, das die Figuren sprachlich-performativ ausagieren.

In der ersten Variationsszene des vierten Aktes erfolgt ein konzentrierter Angriff der Zwillinge im „*Stile einer Kommandoaktion*“ auf die Grillgesellschaft: „*Johannes wirft Herrn Haider auf den Rücken, kniet sich auf ihn und stopft ihm gegrilltes Fleisch und Würste ins Maul, sodaß dieser beinahe erstickt*“ (ebd., S. 184; kursiv i. Orig.). Dies wird genüsslich von Moik, dem „schleimig rustikalen Briefträger“, der in der Uraufführung „auch so aussieht wie der gleichnamige Volksmusiktümpler“ (Höbel 1992, S. 213), kommentiert, er verhöhnt den degradierten Herrn Haider: „In der Gemeinde der Rammbock der Sauberkeit und hier, auf der heutigen Erde, voller Senf und Speckaugen und Bauchfleischfetzen. Und grün ist ihm vor lauter Übelkeit und gar nicht leuchthaft braun wie in der Gemeinde.“ (Schwab 2010, S. 187) Doch auch Moik wird von Johanna wiederum entlarvend ins Auge gefasst: „[D]er Nationalismus hat es historisch nicht aushalten können ohne eine Moiksche Bereitschaftschristlichkeit.“ (ebd., S. 188) Während Johannes begonnen hatte, „*den Garten zu verwüsten*“ (ebd., S. 184; kursiv i. Orig.), erfolgt die sexuelle Demütigung von Herrn Pestalozzi durch seine Tochter: Johanna „*reißt ihrem Vater den Hosenschlitz auf und stopft ihm das Grillfleisch und die Würste hinein*.“ (ebd., S. 185; kursiv i. Orig.) Die Szene endet mit einem Sieg der Zwillinge, die sich in ihrer Widerständigkeit durch den direkten und aggressiven Einsatz von Gewalt behaupten. Am Ende strecken sie den überrumpelten faschistoiden Verschmelzungen „Moikhaiders und Haidermoik“ (ebd., S. 188) „*die Zunge heraus und lachen dann laut auf*“ (ebd.; kursiv i. Orig.).

In der zweiten Variationsszene findet sich (wie auch in der abschließenden dritten Variation) zunächst zu Beginn „*[d]ie ganz genau gleiche Gartensituation*“ (ebd., S. 189; kursiv i. Orig.) wie in der ersten Variationsszene. Die Gewalt verteilt sich jedoch diffuser. Während Johanna Herrn Haider als „Napoleon Ihres Gemüsegartens“ (ebd.) verhöhnt, bricht sich die Aggression bei der sich herabgesetzt fühlenden Schwester Bahn: Anna „*faßt sich eine gegrillte Schweinsaxe und will auf die Zwillinge los*“ (ebd., S. 192; kursiv i. Orig.). Herr Haider sieht dagegen das Opfer im Briefträger: „Moik muß an den Tod verloren werden“ (ebd., S. 194). Auch in dieser Variation wird die Aburteilung der anderen Anwesenden durch Johannes und Johanna von ersteren zugelassen; doch auch den Angriff Annas auf die Zwillinge kontern diese sprachlich-performativ, Johannes höhnt: „Anna wird vor lauter Liebeswerben zu den Tieren von einem

Schäfermischling schwanger werden müssen, weil Hans Jägerstetters Samen nur während des Hochamtes eine Reife zuteil wird. Und das Hochamt will nicht zeugen.“ (ebd., S. 196) In der zweiten Variation können die Zwillinge Herrn Haider letztlich noch auf Distanz halten, gleichzeitig verkündet Johanna die Auflösung der Zwillingsidentitätskonstruktion und damit die Aufgabe ihrer widerständigen Verschwisterung, die einen Eintritt in die Lebensordnung der anderen Figuren mit sich bringt:

„Wir nähern uns unserem Abschluß, Herr Haider. Wir verabschieden Sie und wünschen Ihnen Glück mit dem Dreck, der nichts verdient hat als Ihre verdienende Personenschaft. Wir sind bald aus. Johannes und ich werden separierte Schmerzeinheiten entwickeln. Der aristokratische Höhepunkt wird eine Zellteilung sein.“ (ebd.)

Den aggressiven Höhepunkt der Variationen bildet in der dritten Variationsszene schließlich die gebündelte Gewalt der Figuren, die sich gegen die Zwillinge richtet und in deren (angedeuteter) kannibalischer Einverleibung gipfelt: Die Revolution wird von ihren Eltern gefressen. Johannes und Johanna werden zunächst von ihrem Vater in Form einer Krankheitsmetapher als „das Zwillingsgeschwür“ (ebd., S. 199) stigmatisiert und damit aus dem Kreis ‚gesunder (Klein-)Bürgerlichkeit‘ ausgeschlossen. In der dritten Variation schließen sich die Reihen der Figuren übereinstimmend hinter der nationalsozialistischen Gewalt von Herrn Haider, dessen Frau fordert: „Mein Mann soll überhaupt den Oberbefehl über diesen Geburtstag übernehmen können“ (ebd., S. 201). Anna, die sieht, wie sich ihr Gewaltwunsch gegen die Zwillinge endlich realisieren kann, pflichtet bei: „Ja, der Haider muss an die Spitze unserer Absichten.“ (ebd.) Johannes und Johanna als das Andere, Fremde und Ausgeschlossene verkörpern mit ihrem Verschmelzungswunsch ein ebenso widerständiges wie bedrohtes Element in dieser zutiefst vom Faschismus durchdrungenen bürgerlichen Spießervelt. Der Wunsch nach einem ‚Führer‘, die Imagination sexueller Onnipotenz in Verbindung mit roher Gewalt werden auf das Doppelopfer der Zwillinge hin verdichtet, deren Mutter frenetisch den Untergang von Johannes und Johanna als Angriff auf einen fremden Staat einläutet: „Haider, dir steht er immer. [...] Und unter deiner Fuchtel müssen sie brennen, die einstaatlichen Zwillinge.“ (ebd., S. 202) Der zum Führer der faschistoiden Bürgerwelt inaugurierte Herr Haider lässt sich nicht lange bitten, endlich kann er seine Gewalt frei ausbrechen lassen. Er „*stürzt ins Haus und zerrt zuerst Johanna an den Haaren heraus*“ (ebd.; kursiv i. Orig.). Nachdem auch Johannes von Herrn Haider gewaltsam herausbefördert wurde (vgl. ebd.), „*reißen*“ die Anwesenden „*den Zwillingen die Kleider vom Leib, binden sie an zwei Apfelbäume und knebeln sie mit Kleiderfetzen*.“ (ebd.; kursiv i. Orig.) Der Ring der bürgerlich-faschistoiden Volksgemeinschaft hat sich um die Zwillinge geschlossen und Herr Haider erläutert unter Zustimmung Annas, die dies „schon alles richtig“ (ebd., S. 203) findet, das (Partei-)Programm gegen das (Zwillings-)Fremde: „Wie [sic]

treiben denen nur als eine vereinigte Menschenpartei die Eigensucht aus der Körperanstalt heraus.“ (ebd., S. 202) Die Vernichtung der Zwillinge geht unter sexuellen Demütigungen vonstatten. Während Frau Pestalozzi „betrunken“ ihrem Sohn „ans Geschlecht [faßt]“ (ebd., S. 204; kursiv i. Orig.), offenbart Herr Haider: „Ihre Tochter ... die täte ich aber gerne in den Tod hineinverzärteln dürfen, Frau Pestalozzi ...“ (ebd.). Die anstehende Schlachtung der Zwillinge stimuliert in Herrn Haider diffizile Gewaltfantasien, er imaginiert, die Zwillinge in Form eines Kostüms für seine Launen modisch beherrschbar zu machen: „Da werde ich ein Schneider und schneide einen Modeschnitt aus der weißen Jungsauenhaut ...“, während Frau Haider gewissermaßen ‚rustikale‘ Gewaltwünsche gegen die zu Tieren herabgestuften Zwillinge hegt: „Stich sie ... stich sie, die einsame Sau ...“ (ebd.).

Im (vor-)letzten Augenblick erscheint als eine Art *Deus ex machina* der Postbote Moik und retardiert die Hinrichtung, indem er einen Brief für die Zwillinge bringt, Herr Haider bekundet hämisch: „Ah, ja der Herr Moik, gerade habe ich ein Bauchfleisch aufschneiden wollen für Sie, hähä ...“ (ebd., S. 205). Doch auch der Brief „vom ganzen Bundesministerium für die ganze Wirtschaft“ (ebd.) kann die Zwillinge nicht mehr retten. Am Ende des Stücks steht die kannibalische Verschlingung der von „Indianer[n]“ (ebd.) an die Apfelbäume gefesselten Zwillinge Johannes und Johanna. Anna gerät in Aussicht hierauf geradezu in Ekstase: „Jetzt ist es angeordnet. Jetzt ist es Zeit. Die Zeit wird uns anrichten. Das Essen wird sein Essen aufessen.“ (ebd., S. 207) Und während alle „[s]chweigend“ auf die Zwillinge „zu[stapfen]“ (ebd.; kursiv i. Orig.), spricht die sich herabgesetzt und nun im Angesicht der kollektiven Gewalt aufgerichtet fühlende Schwester den Abschlusssatz vor der gemeinschaftlichen Verschlingung des in ihrem Zwillingsgeschwisterpaar verdichteten Fremden: „Mir ist ganz übel ... vor lauter Glück.“ (ebd.)

Fazit

Am Ende der dritten Variationsszene hat sich der Eindruck vollends bestätigt, dass *diese* Gesellschaft, wenn sie nicht durch Widerstände ausgebremsst wird, zwangsläufig ein Opfer, einen Woyzeck, erzeugen und verschlingen muss. Den Zwillingen, die nicht in der faschistoiden (Klein-)Bürgerwelt zu partizipieren bereit sind, fällt diese Rolle des Fremden, des Anderen und Ausgeschlossenen zu, wenn sie nicht selbst massiv und geschlossen mit Gegengewalt agieren (Variation eins) oder sich assimilieren (Variation zwei). In der dritten Variationsszene werden Johannes und Johanna von den anderen Figuren entmenslicht, sexuell gedemütigt und als entwürdigtes Fleisch verschlungen. Schwabs Umgang mit den Versehrungen ermöglicht durch diese Variationen ein differenziertes Verständnis der soziologischen Struktur. Die gesellschaftliche und sexuelle Gewalt der Figuren bedingt sich gegenseitig, wobei der sexuell konnotierte Kannibalismus im Stück auf der allegorischen Ebene des Theaters der Versehrten

(vgl. Nitschmann 2015, S. 24 u. 469) für die konstitutive Gewalttätigkeit der faschistoiden (Klein-)Bürgerwelt steht, die Schwab in seinem Stück brandmarkt. *Mesalliance* ist ein Stück des Theaters der Versehrten, aus dem engen Konnex der sexuell-,schwabischen‘ Sprachgewalt mit der strukturell-gesellschaftlichen Gewalt entsteht die beißende Gesellschafts- und Kulturkritik dieses Theatertextes.

Literatur

- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I. Übers. v. Bernd Schwibs. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977.
- Grimm, Jacob/Grimm, Wilhelm: Versehren. In: dies.: Deutsches Wörterbuch. Bd. 25: Zwölfter Band I. Abteilung. V-Verzwunzen. Bearb. v. E. Wülcker, R. Meiszner, M. Leopold u. a. Fotomechanischer Nachdruck der Erstausgabe 1956. München: dtv 1991, Sp. 1259–1263.
- Höbel, Wolfgang: Das Theater als höherer Schrottplatz. Werner Schwabs *Mesalliance* beim „steirischen herbst“ in Graz uraufgeführt. In: Süddeutsche Zeitung (06.10.1992). In: Fuchs, Gerhard/Pechmann, Paul (Hrsg.): Werner Schwab. Graz: Droschl 2000, S. 211–215.
- Höfler, Günther A.: „Stop making sense.“ Werner Schwabs Popstück *Messalliance aber wir ficken uns prächtig* – ein postmodernes Volksstück? In: Berger, Albert/Moser, Gerda Elisabeth (Hrsg.): Jenseits des Diskurses: Literatur und Sprache in der Postmoderne. Wien: Passagen 1994, S. 323–336.
- Hüttler, Michael (Hrsg.): hermann nitsch. wiener vorlesungen. Mit Beiträgen v. Hermann Nitsch, Hubert Klocker, Michael Hüttler. Wien: Böhlau 2005.
- Koberg, Roland/Nüchtern, Klaus: Vernichten, ohne sich anzupassen. Gespräch mit Werner Schwab. In: Falter 40 (1992), S. 2–5.
- Krawehl, Stephanie: „Die Welt abstechen wie eine Sau“. Sprachgewalt und Sprachentgrenzung in den Dramen Werner Schwabs. Oberhausen: Athena 2008.
- Krüger-Fürhoff, Irmela Marei: Der versehrte Körper. Revisionen des klassizistischen Schönheitsideals. Göttingen: Wallstein 2001.
- Link, Jürgen: Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird. 3., erg., überarb. u. neu gestalt. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006.
- Meurer, Petra: Theatrale Räume. Theaterästhetische Entwürfe in Stücken von Werner Schwab, Elfriede Jelinek und Peter Handke. Berlin: Lit 2007.
- Nitschmann, Till: Korrespondenzen und Spannungsfelder zwischen Theater der Versehrten, Disability Studies und Bürgertheater. In: Dramaturgie. Zeitschrift der Dramaturgischen Gesellschaft (2017). H. 2, S. 71–72.
- Nitschmann, Till: Theater der Versehrten. Kunstfiguren zwischen Deformation und Destruktion in Theatertexten des 20. und frühen 21. Jahrhunderts. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015.
- Orthofer, Ingeborg in Zusammenarb. m. Lizzi Kramberger: Editorische Notiz. In: Schwab, Werner: Werke. Bd. 7: Königskomödien. Mit einem Nachw. v. Elfriede Jelinek. Hrsg. v. Ingeborg Orthofer in Zusammenarb. m. Lizzi Kramberger. Graz: Droschl 2010, S. 411–415.

- Peřka, Artur: Körper(sub)versionen. Zum Körperdiskurs in Theatertexten von Elfriede Jelinek und Werner Schwab. Frankfurt a. M.: Lang 2005.
- Schödel, Helmut: Seele brennt. Der Dichter Werner Schwab. Wien: Deuticke/steirischer herbst 1995.
- Schwab, Werner: Mesalliance aber wir ficken uns prächtig. Eine Variationskomödie. In: ders.: Werke. Bd. 7: Königskomödien. Mit einem Nachw. v. Elfriede Jelinek. Hrsg. v. Ingeborg Orthofer in Zusammenarbeit m. Lizzi Kramberger. Graz: Droschl 2010, S. 129–207.
- Strander, Richard: PUNK::SCHWAB::ARTAUD oder Fick zurück was dich zerfickt (die SPRACHE). In: Fuchs, Gerhard/Pechmann, Paul (Hrsg.): Werner Schwab. Graz: Droschl 2000, S. 155–175.
- Weibel, Peter: SCHWABfleisch. Fleischstücke mit Text, Textstücke mit Fleisch. In: Orthofer, Ingeborg/ders. (Hrsg.): Über SCHWABTexte. Graz: Droschl 1996, S. 33–46.

„und treten mit ihren Füßen ein Bündel
auf dem Boden herum“ –
Versehrte Körper und dekonstruierte Leiblichkeit
in Elfriede Jelineks *Ein Sportstück* (1998)

Elfriede Jelineks postdramatischer Theatertext *Ein Sportstück* aus dem Jahr 1998 ist monumental. Auf 188 Seiten wird gekämpft, getreten, verletzt und zerstört – der Theatertext ist intensiv geprägt durch Versehrungen. Immer wieder stehen menschliche Körper und ihre Integrität zur Disposition. All diese Konflikte um den Körper in seiner Materialität und die mit ihm verbundene Ebene der Leiblichkeit werden in dem Stück auf besondere Weise kontextualisiert: Es spielt in einem Sportstadion. Das Feld ist hier sowohl Spiel- als auch Schlachtfeld. *Ein Sportstück*, das versucht, das Primat der Figur im Theater zu überwinden, rückt zugleich den Leib¹ in seiner Verletzlichkeit in sein Zentrum. Dieses Spannungsfeld soll in vorliegendem Beitrag untersucht werden. Dabei wird besonderes Augenmerk auf eine spezifische Gewalthandlung gelegt, die das Stück nahezu leitmotivisch durchzieht: das Treten.

„Das ist nur eine Möglichkeit unter vielen anderen, jede ist mir recht“ –
Dramaturgie auf Ebene des Theatertextes

Kolesch argumentiert in Bezug auf die Rede von Sprachflächen² für Jelineks Theaterkonzeption:

¹ In der Unterscheidung von Leib-Sein und Körper-Haben beziehe ich mich auf die grundlegende leibphänomenologische Theorie von Maurice Merleau-Ponty, die von Bernhard Waldenfels aufgenommen und weiterentwickelt wurde. Merleau-Ponty formuliert den programmatischen Satz: „Einen Leib haben bedeutet, gesehen werden (es bedeutet nicht nur das), es heißt, sichtbar sein“ (Merleau-Ponty 1986, S. 244). Insgesamt schreibt Waldenfels dem Leib zwei Funktionen zu: Zum einen soll der Leib als „Medium unseres Bezuges zur Welt“ (Waldenfels 2000, S. 210) fungieren. Zum anderen stellt der Leib den „sichtbare[n] Ausdruck meiner selbst“ (ebd.) dar. Der Leib macht uns wahrnehmbar für andere und ermöglicht uns zugleich überhaupt einen Zugang zur Welt. Erst mittels des Leibes treten wir – ganz wörtlich – in der Welt und für andere in Erscheinung.

² Vgl. dazu u. a. Jelineks poetologischen Text *Textflächen* (vgl. Jelinek 2013). In der dem Stück *Ulrike Maria Stuart* vorangestellten Regieanweisung werden diese explizit thematisiert: „die berühmten, mir inzwischen längst lästigen Sprachflächen“ (Jelinek 2015, S. 9; kursiv i. Orig.; vgl. auch beispielhaft Eder & Vogel 2010; Schmidt 2000).

„Was eine philologisch-literaturwissenschaftliche Untersuchung ihrer Texte jedoch übersieht, ist der skandalöse Status der Figur und jener Körper, die sich auf der Bühne präsentieren müssen, damit ‚Sprachflächen‘ auftreten können. Wie kann, anders gesprochen, eine antipsychologische, postrepräsentative Figurenzeichnung mittels einer körperlich anwesenden Person, mittels eines leibhaftig agierenden Menschen geschehen?“ (Kolesch 2000, S. 172 f.)

Sie bezieht sich in ihrer Analyse vordringlich auf die reale Aufführungspraxis, indem sie insbesondere Einar Schleefs wegweisende Inszenierung von *Ein Sportstück* in den Blick nimmt. Der Gedanke, den Kolesch aufwirft, ist aber auch unabhängig von realen Schauspieler*innen, nämlich auf Textebene interessant. So wird im Folgenden der Theatertext vordringlich in seiner dramaturgischen Dimension fokussiert. Damit schließt sich diese Analyse der Anmerkung von Ulrike Haß an, dass insbesondere eine „dramaturgische Lektüre [...], die sich dem Verhältnis dieser Texte zur Bühne widmet“ (Haß 1993, S. 21), lohnenswert sei. Auch Fleig weist auf die performative Dimension des Stückes hin (vgl. Fleig 2000, S. 90). In diesem Sinne werden im Folgenden insbesondere die Regieanweisungen und ihr Verhältnis zu den Figurenreden in den Blick genommen, die intensiv geprägt sind durch das Motiv der gewaltsamen Versehrung.

Bereits bevor das eigentliche Stück beginnt, ist eine programmatische Regieanweisung positioniert, die eher als ein übergeordneter Kommentar zu verstehen ist. Sie deutet auf einen vermeintlich geringen Stellenwert dieser Nebentexte für *Ein Sportstück* hin: „Die Autorin gibt nicht viele Anweisungen, das hat sie inzwischen gelernt. Machen Sie was Sie wollen.“ (Jelinek 1999, S. 7; kursiv i. Orig.) Insgesamt entsteht in diesen Passagen, die besonders zu Beginn ergänzt werden durch Relativierungen wie „Das ist nur eine Möglichkeit unter vielen anderen, jede ist mir recht.“ (ebd., S. 17; kursiv i. Orig.), ein Duktus der mehreren Möglichkeiten: Es werden Optionen einer konkreten Umsetzung auf der Bühne beschrieben und sogleich wieder relativiert. Sie sind also nicht zwingend, sondern werden aktiv sprachlich ausgestellt als eben „eine Möglichkeit unter vielen“ (ebd.; kursiv i. Orig.).

Mit der Figur ‚Die Autorin‘ ist in dem Stück eher eine Auto(rinnen)fiktion als eine reale Person gemeint. Diese taucht in unterschiedlichen Figurenbezeichnungen wie ‚Die Autorin‘ und ‚Elfi Elektra‘ zumindest als Assoziation immer wieder auf.³ Gerade weil diese bereits im Nebentext vor dem Beginn der eigentlichen Handlung des Stückes so stark relativiert wird, fällt eine Anweisung auf, die insgesamt 18 Mal vorkommt und über den gesamten Text verteilt ist: das Treten. So soll im Folgenden also die Möglichkeit fokussiert werden, die in dem Text angelegt ist – in den Figurenreden selbst ebenso wie in den Regieanweisungen.

³ Vgl. zur Selbstinszenierung der Autorin in *Ein Sportstück* Janz 2005.

„und treten mit ihren Füßen ein Bündel auf dem Boden herum“ – Versehrung durch Gewalthandlungen in *Ein Sportstück*

Vor Beginn des Haupttextes heißt es im Nebentext zum Schauplatz:

„Ein düsterer Teil eines Sportstadions ragt vor uns auf, ein Fangitter, das zwei Fangemeinden voneinander trennen muß, damit sie sich nicht sofort gegenseitig an die Gurgel gehen. Zu beiden Seiten des aufragenden Gitters stehen uniformierte Polizisten, mit den Rücken zum Gitter, mit den aufmerksamen Gesichtern zu den beiden Mengen, die zueinander wollen, gegeneinander drängen, ans Gitter schlagen, manchmal das Gitter durchbrechen, etc. Die beiden Mengen sind die Feindmengen, von ihren Übergriffen handelt im Grunde das ganze Stück, vielleicht aber auch von was ganz andrem.“ (ebd., S. 7 f.; kursiv i. Orig.)

Auch wenn, wie es zum Schluss heißt, das Stück auch „von was ganz andrem“ (ebd., S. 8; kursiv i. Orig.) handeln könnte, wird die grundlegende Situation der sich im Stadion feindlich gegenüberstehenden Fanmengen ausführlich dargelegt. Die Regieanweisung situiert das Stück also nicht ausschließlich auf einem Sport-, sondern ganz bewusst auch auf einem Schlachtfeld,⁴ auf dem sich Fangemeinden attackieren wollen. Damit spielt sie auf Schlägereien an, die unter Hooligans üblich sind. Die Schlägerei als „alltägliche Form der Gewalt“ (Sturm 2013, S. 159), die oft im halböffentlichen oder öffentlichen Raum stattfindet, ist zumeist gekennzeichnet durch „wechselseitige Gewaltpraktiken“ (ebd., S. 158). Während Schlägereien auf Volksfesten oder in Kneipen oft spontan aus der Situation heraus entstehen, sind Hooligan-Schlägereien häufiger ein geplanter oder sogar verabredeter Gewaltakt. Hier wird „das emotionale und sinnliche Erlebnis einer Schlägerei gezielt“ (ebd., S. 159) von den Akteur*innen gesucht oder herbeigeführt.

Die physische Gewalt in *Ein Sportstück*, die immer wieder in den Regieanweisungen angelegt ist und zum Teil in angrenzenden sprachlichen Äußerungen auf unterschiedliche Weise aufgegriffen wird, nimmt Elemente der Hooligan-Schlägerei auf. Dies wird auch deutlich in der Sprachäußerung von ‚Das Opfer‘: „Ihr Gerät, eine abgebrochene Bierflasche, ein Knüppel, ein Baseballschläger, die Sie, ich weiß nicht wie, an den Ordnern vorbeigeschmuggelt haben müssen“ (Jelinek 1999, S. 78). Im letzten Drittel des Stückes heißt es dann beispielsweise:

„Es braut sich etwas zusammen, immer mehr eilen in der Folge herbei und schlagen, eher nebenbei und wie unbewußt, lässig, in jäh aufkommenden, sich aber rasch wieder beruhigenden Bewegungen aufeinander ein [...]“ (ebd., S. 142; kursiv i. Orig.)

⁴ Vgl. zur Bedeutung des Feldes in dem Theatertext Haß 2013, S. 162 f.

Das Ausüben physischer Gewalt, das insbesondere durch Treten charakterisiert wird und das Verletzungen bis zum Tode zur Folge hat, durchzieht als aktive gewaltsame Handlung das gesamte postdramatische Theaterstück. Das erste Mal taucht diese Form der gewaltsamen Verletzung verhältnismäßig früh im Stück auf, im Anschluss an eine längere Passage von ‚Elfi Elektra‘: *„Eine Frau, etwa Mitte Vierzig, und ein junger Sportler kommen herein und treten mit ihren Füßen ein Bündel auf dem Boden herum, sie werfen es einander zu, schlagen es auch mit Schlägern. – Das Bündel wird blutig.“* (ebd., S. 16; kursiv i. Orig.)

Diese recht ausführliche Anweisung ist in Bezug auf die Bedeutung und Ausgestaltung des Treten als Gewaltakt in mehrerlei Hinsicht interessant. Zuerst einmal wird die Gewalt, die stattfindet, als physische Gewalt eingeführt, die sowohl durch die Füße – also ohne Waffe – als auch mit Schlägern vollzogen wird. Besonders hervorzuheben ist dabei die pleonastische Wendung *„treten mit ihren Füßen“* (ebd.; kursiv i. Orig.), denn der Begriff des Treten schließt ja bereits per definitionem den Fuß als notwendiges Werkzeug ein. Durch die explizite Nennung des Fußes wird dieser als ‚ausführendes Organ‘ der Gewalt sprachlich exponiert und zugleich auch in eine gedankliche Beziehung gesetzt zu dem (Baseball-)Schläger, der im Gegensatz zum Fuß als unbelebter physischer Gegenstand zur Verletzung der Opfer eingesetzt wird. Die ausgeführte Gewalt erhält durch diese Direktheit und Unmittelbarkeit – sie wird von Körpern auf Körper verübt – in ihrer Grausamkeit auch eine leiblich-sinnliche Komponente.

Eindeutig lassen sich hier Täter*innen und Opfer gegenüberstellen. Da sind zum einen eine Frau und ein junger Sportler, die Täter*innen des Gewaltaktes sind: Sie treten, werfen die Opfer und schlagen mit Schlägern. Dem gegenüber stehen die Opfer, die eindeutig als eine unbestimmte Masse klassifiziert sind – sie sind ein nicht näher beschriebenes ‚Bündel‘ (vgl. ebd.). Als Lebewesen – kurz darauf wird es als *„Menschenbündel“* (ebd.; kursiv i. Orig.) bezeichnet – identifiziert werden können sie visuell dadurch, dass sie bluten (vgl. ebd.). Die Opfer sind also Gewalthandlungen ausgesetzt, die deutliche Verletzungen zur Folge haben. Es handelt sich bei dem ‚Menschenbündel‘ um einen Kollektivkörper, der nicht individuell, sondern als Masse agiert und auch als dieser verletzt wird.

Besonders auffällig ist vor diesem Hintergrund das Verhalten dieses Bündels, das in der Regieanweisung beschrieben wird:

„In der Folge führt es aber, während es herumgeschleudert wird, normale Tätigkeiten aus, d. h. Fetzen davon, so lange man es läßt, es räumt auf, richtet etwas, liest, alltägliche Dinge eben, das Bündel versucht auch fernzusehen etc. Es darf sich nur vorübergehend irritieren lassen, das Menschenbündel, immer wieder dazwischen muß es ganz normal agieren.“ (ebd.; kursiv i. Orig.)

Bereits der Anschluss durch die adversative Konjunktion ‚aber‘ macht deutlich, dass das Verhalten, das das ‚Menschenbündel‘ zeigt, eher unerwartet ist. Denn es äußert weder mit Worten noch durch sein Verhalten, dass die ausgeführten Gewalthandlungen zu Verletzungen geführt haben und schmerzen, sondern es kommt vielmehr zu einer genau gegenteiligen Reaktion: Die Verletzung des Kollektivkörpers durch Gewalt wird durch das Verhalten des Bündels kaschiert, indem es „normale Tätigkeiten, d. h. Fetzen davon“ (ebd.; kursiv i. Orig.) ausführt. Bei den ‚alltäglichen‘ Vorgängen handelt es sich beispielsweise um Aufräumen, Lesen oder Fernsehen.⁵ Diese werden von dem versehrten Kollektivkörper fragmentarisch und in serieller Wiederholung ausgeführt, so lange keine Gewalt auf ihn ausgeübt wird. Im Angesicht von dauerhaft ausgeübten Gewalthandlungen zeigt das ‚Menschenbündel‘ also lediglich stereotype Bewegungsmuster.

Das ‚Menschenbündel‘, das in *Ein Sportstück* so intensiv der Gewalt ausgesetzt ist, taucht auch in anderen Theatertexten Jelineks auf, wie beispielsweise bereits in *Stecken, Stab und Stangl* aus dem Jahr 1996 (vgl. Fliedl 2009, S. 321–323; Jelinek 2004). Das Stück, das den Untertitel *Eine Handarbeit* trägt, betont dabei den Charakter des Verschnürens durch das kontinuierliche Häkeln. Die Figuren „verstricken sich nicht nur immer mehr mit dem, was sie sagen, sondern sie verstricken sich ineinander, sodass ein textuelles Wollknäuel entsteht, dem nicht zu entinnen ist.“ (Krammer 2008, S. 105)

Das ‚Menschenbündel‘ in *Ein Sportstück* wird nicht mehr, wie noch in *Stecken, Stab und Stangl*, erst im Stückverlauf hergestellt, sondern es ist von Anfang an als solches da. So wird aus den Leibern der einzelnen ein Kollektivkörper. Auf diesen wird Gewalt ausgeübt und er weist zwar eindeutige körperliche Anzeichen von Verletzung auf – das ‚Menschenbündel‘ blutet –, zeigt allerdings keine entsprechenden Verhaltens- oder Äußerungsmuster des Schmerzes. Der individuelle Leib des Menschen wird hier also zuerst einmal anonymisiert zu einem kollektiven Körper. Dieser bringt seine körperliche Verletzung nicht als eine des menschlichen Leibes zum Ausdruck, sondern vielmehr wird umgekehrt die Verletzung versteckt durch das Ausführen stereotyper Alltagshandlungen, das in seiner Fragmentierung und Serialität fast maschinell wirkt. Und auch hier schwebt am Ende über der Beschreibung der Regieanweisung ein Duktus der mehreren Möglichkeiten: „Man kann es aber auch ganz anders machen. Das ist nur eine Möglichkeit unter vielen anderen, jede ist mir recht.“ (Jelinek 1999, S. 17; kursiv i. Orig.)

Eine Parallelisierung von Sprechen und körperlich ausgeführter Gewalthandlung prägt dramaturgisch das Stück aus – es wird gesprochen, während die Figuren treten. An einigen Stellen entstehen Korrespondenzen zwischen den Gewalthandlungen und der Rede. So sagt ‚Die Frau‘ inmitten einer langen Sprachäußerung und „während sie das Bündel tritt“ (ebd.; kursiv

⁵ Pewny stellt heraus, dass eine „auffällige[] Dissonanz zu den Inhalten und Gesten des Haupttextes [besteht]: Dort werden keine Gefühle oder Schmerzen geäußert.“ (Pewny 2008, S. 93)

i. Orig.): „Ich bin ja zum Glück nicht aggressiv“ (ebd., S. 19). Diese Sprachäußerung bricht ironisch das, was als leibliche Handlung geschieht – die aktive Versehrung des Kollektivkörpers durch Tritte.

Es ist lohnenswert, noch einmal genau anzuschauen, um welche Form der Gewalt es sich in *Ein Sportstück* überhaupt handelt. Lücke ordnet dies wie folgt ein: In dem Theatertext sind „Formen kollektiver, völlig unpersönlich gewordener Gewalt [situert], die weder einem humanistischen Intentionsbegriff auf Seiten der Täter noch einem solchen Begriff vom Opfer gehorcht“ (Lücke 2008, S. 136). Dieser Gedanke lässt sich fortführen, indem man die Gewalt in *Ein Sportstück* vor der Folie der Unterscheidung von drei Formen von Gewalt-handlungen von Jan Philipp Reemtsma betrachtet. Reemtsma wählt einen phänomenologischen Ansatz, der Gewalt „primär aus der Körperlichkeit“ (Reemtsma 2008, S. 105) heraus begreift. Er arbeitet drei Formen heraus, die sich „nach ihrem speziellen Körperbezug“ (ebd., S. 106; kursiv i. Orig.) unterscheiden lassen: lozierende, raptive und autotelische Gewalt. Lozierende Gewalt hat primär zum Ziel, entweder den Körper von einem bestimmten Ort wegzubringen (dislozierend) oder an einen Ort zu bringen (captiv) (vgl. ebd., S. 108). Hierbei steht Gewalt also „notwendigerweise in Handlungszusammenhängen, die auf etwas anderes zielen als den Körper, dem Gewalt angetan wird“ (ebd.). Raptive Gewalt hingegen „will den Körper haben – meist, um ihn sexuell zu benutzen“ (ebd., S. 113; kursiv i. Orig.). Autotelische Gewalt hingegen „zielt auf die Zerstörung der Integrität des Körpers“ (ebd., S. 116; kursiv i. Orig.). So haben die drei Formen von Gewalt laut Reemtsma unterschiedliche teleologische Beschaffenheiten:

„Lozierende Gewalt hat ein Ziel außerhalb ihrer selbst, darum ist sie für uns der Prototyp einer Gewalt, die sich instrumentell verstehen lässt. Auch raptive Gewalt will etwas, wenn auch Tat und Tatziel (im Falle der Vergewaltigung etwa) nahe zusammenrücken. Das Ziel autotelischer Gewalt [...] ist sie selbst, das heißt die Zerstörung eines anderen Körpers.“ (ebd., S. 117)

Die Gewalt in *Ein Sportstück*, die in den Regieanweisungen situert ist, lässt sich weder als lozierende noch als raptive Gewalt angemessen beschreiben. Am ehesten handelt es sich wohl um autotelische Gewalt. Denn die Gewalthandlungen auf das ‚Menschenbündel‘ verfolgen keine im Stück offengelegte Motivation und kein Ziel, das außerhalb der Gewalthandlung selbst liegt.

„in meinem Schädel und meinen Nieren, in meinem Unterleib und meinem Brustkorbchen“ – Versehrte Körper als dekonstruierende Fragmentierung von Leiblichkeit

Intensiv geprägt ist *Ein Sportstück* also von der autotelischen Gewalt auf ein ‚Menschenbündel‘, die das gesamte Stück durchzieht und häufig eine visuelle Parallelstruktur eröffnet zu der gesprochenen Rede. Wie aber gehen die Opfer mit den körperlichen Versehrungen um, die ihnen im Stück widerfahren?

Durch die stereotypen, seriellen Alltagsbewegungen, die sie durchführen, wenn es gerade keine Übergriffe auf sie gibt, werden – das wurde bereits herausgearbeitet – die mit der Gewalt einhergehenden Versehrungen offenbar ignoriert und so von den Opfern versteckt. Darüber hinaus werden in dem Theatertext charakteristische Sprachäußerungen einem ‚Opfer‘ bzw. ‚Das Opfer‘ zugeschrieben.⁶ In diesen weist sich die Sprechinstanz auch explizit als „Mich, ihr Opfer“ (Jelinek 1999, S. 71) aus. Insgesamt fällt auf, dass ‚Das Opfer‘ bzw. ‚Opfer‘ im ersten Drittel des Stückes akustisch sehr präsent ist – es spricht häufig Textpassagen im Wechsel mit ‚Die Frau‘, ‚Die junge Frau‘ und ‚Mann‘. Diese werden nach dem *Zwischenbericht* weniger, bis das Opfer nach der Episode mit ‚Achill‘ und ‚Hektor‘ gänzlich verstummt und ausschließlich als ‚Bündel‘, das kontinuierlicher Versehrung durch Gewalt ausgesetzt ist, visuell präsent bleibt. Der *Zwischenbericht*, der geprägt ist von einer Pietà-Darstellung mit einer alten Frau und der Leiche ihres Sohnes in Bodybuilderkleidung (vgl. ebd., S. 75),⁷ bildet in gewisser Weise einen – zumindest in Bezug auf die ausgeführten Gewalthandlungen, die in den Regieanweisungen transportiert werden – Ruhepol in der ansonsten durch Gewalt und Versehrungen geprägten Dramaturgie. Nach dem *Zwischenbericht* kommt es dann zu einer zunehmenden

⁶ Beide werden im Folgenden gemeinsam betrachtet, da sich innerhalb der einzelnen Sprachäußerungen keine inhaltlichen oder formalen Hinweise dafür finden lassen, sie getrennt voneinander zu behandeln. Vielmehr spiegelt die Benennung als ‚Opfer‘ bzw. ‚Ein Opfer‘ die Austauschbarkeit der Figuren, wie sie für Jelineks Theater und insbesondere auch für die Konstruktion des ‚Menschenbündels‘ in *Ein Sportstück* charakteristisch ist. Figuren sind in dem Stück also zuerst einmal ‚Sprachträger‘ (vgl. Fleig 2000, S. 87). Hier treten folglich einzelne Stimmen der Opfer – immer wieder wird auch das erste Personalpronomen Singular verwendet – für einen Moment aus dem ‚Menschenbündel‘ heraus. Fleig verweist entsprechend auf die Figurenkonzeption von *Ein Sportstück*: „Es treten keine individuellen oder psychologisch plausiblen Figuren, geschweige denn klar umrissene Charaktere auf, sondern austauschbare, namenlose Sprachträger wie Frau, Mann, Opfer, Sportler oder Kunstfiguren wie Elfi Elektra oder der Bodybuilder Andi.“ (ebd.)

⁷ Pewny bezeichnet diese Stelle insgesamt als „einzige Zäsur in dem ansonsten unstrukturierten Textkörper“ (Pewny 2008, S. 91) und verweist auf eine politische Dimension: „Die im Stück zentral angeordnete Passage der Pietà bettet das Nationale in supranationale, mediale Bedeutungszusammenhänge ein“ (ebd.).

Radikalisierung der Gewalt, die schließlich in der Tötung des Opfers mündet (vgl. Haß 2013, S. 165; Schößler 2006, S. 266 f.).

In den Sprachäußerungen des Opfers werden mehrere Themenbereiche deutlich, die besondere Relevanz haben in Bezug auf die Darstellung und Verarbeitung von Versehrung in *Ein Sportstück*: der mediale Diskurs um Opfer, die sprachliche Adressierung der Täter*innen und die Benennung der Gewaltakte sowie der eigene (versehrte) Körper.

In einigen Sprachäußerungen thematisiert das Opfer die mediale Opfer-Darstellung. Zum einen geht es dabei um die Deutungshoheit über das medial Vermittelte. Dazu spricht es an einer Stelle prägnant die ‚Autorin‘ an: „Autorin, ich sehe, daß Sie sich wieder einmal angemäßt haben, für mich zu sprechen“ (Jelinek 1999, S. 50). Kurz darauf heißt es ironisch: „Sie sind ja immer so für die Opfer.“ (ebd.) Hier kommt es zu einem diffizilen Spiel mit einer Autor*innen-fiktion, die auf die reale Autorin Jelinek anspielt. Zugleich eröffnet dies ein Diskursfeld um die Bedeutung von Opfern in der medialen Darstellung und wer diese überhaupt verfassen kann. Das wird vertieft, wenn das Opfer sagt: „Jetzt liege ich auf dem Boden, wie Sie sehen, leider außerhalb Ihres Geräts, tut mir leid. Ich weiß, Sie hätten gern darüber geschrieben und das Buch über mir dann geschlossen.“ (ebd., S. 51) Zum anderen wird die Unsichtbarkeit von Opfern in medialen Diskursen thematisiert: „Noch übersieht man uns, weil wir gern Opfer sind, doch bald werden wir nicht mehr übersehen werden, weil diese Frau über uns schreiben wird, ohne unsre arme Schar überhaupt gekannt zu haben.“ (ebd., S. 67) Das korrespondiert mit den Handlungen, die die Opfer als Reaktion auf ihre Versehrung zeigen: Sie machen diese unsichtbar, indem sie sich entgegen der Erwartung, auf entsprechende Gewalt zu reagieren, verhalten. Schößler weist darauf hin, dass einige Stücke Jelineks, u. a. *Ein Sportstück*,

„[...] den Befund dramatisch in Szene [setzen], dass die heutige Mediengesellschaft lediglich einen sentimentalisierten Tod kennt. Und dass der literarische wie philosophische Diskurs lediglich den auratisierten individuellen Tod zulässt – in diesem Zusammenhang wird die Thanatologie Heideggers wiederholt zitiert und demontiert.“ (Schößler 2006, S. 265)

Neben dem Diskurs um Opferdarstellungen in den Medien kommt es in den Sprachäußerungen des Opfers immer wieder zu unmittelbaren Adressierungen der Täter*innen und einer moralischen Einordnung der Taten.

Das Opfer spricht die Täter*innen mehrfach direkt mit der Höflichkeitsform an. Darin drückt sich sprachlich ein Hierarchieverhältnis aus, in dem Täter*innen und Opfer zueinander stehen, ebenso wie eine daraus resultierende Distanz zwischen beiden. Dabei werden auch die Gewalthandlungen, die ihm widerfahren, thematisiert. So sagt es: „Ist es nicht so, mein Herr, durch dessen Handarbeit ich hier sterbe, daß die Kameradschaft innerhalb Ihrer Mannschaft

die stärkste Anziehungskraft ausübt?“ (Jelinek 1999, S. 66) In diesem Satz wird die Physis und Direktheit der Gewalthandlungen akzentuiert, indem sie als ‚Handarbeit‘⁸ bezeichnet werden und somit zugleich die Kollektivität der Täter*innen ausweisen. Bereits an früherer Stelle äußert sich ‚Das Opfer‘ paradigmatisch „im Getretenwerden seine Tätigkeit ausführend“ (ebd., S. 49; kursiv i. Orig.), wenn es die eigene Versehrung sprachlich aufnimmt: „So, jetzt oder nie! Ihr Auftritt bitte! Ihr Tritt bitte! Oder soll ich eine andere, spektakulärere Todesart wählen? Ich überlege noch.“ (ebd., S. 51) Das Opfer spricht die Täter*innen an und kommentiert zugleich die eigene leibliche Versehrung. Dies geschieht auf rhetorisch fein ausgearbeitete Weise, die die Parallelstruktur der Versehrung, die *Ein Sportstück* durch die Regieanweisungen eingelagert ist, sprachlich ergänzt. Denn das Opfer nutzt eine parallele Satzstruktur, die als Klimax angelegt ist: Durch das Weglassen der Silbe ‚Auf-‘ wird aus dem Auftritt des Täters sein Tritt. So wird die Gewalthandlung in den Kontext des Gesehenwerdens eingebettet. Sie wird als Auftritt, also als Schauspiel oder Performance vor Publikum, gerahmt.⁹ Zugleich kehrt das Opfer punktuell und zumindest sprachlich die Machtverhältnisse um. Das geschieht, indem es sagt, dass es noch überlege, ob es nicht ‚eine spektakulärere Todesart‘ (vgl. ebd.) wählen solle. Auch wenn der Täter an dieser Stelle also die leibliche Versehrung des Opfers durch Gewalthandlungen hervorbringt, übernimmt das Opfer hier auf der sprachlichen Ebene vorgeblich die Macht über die eigene Todesart. Später spricht es wiederum davon, dass „[d]ie Geschichte [...] Ihre Tritte und Schläge [...] ‚Herrschaft‘“ (ebd., S. 68) nennen wird. Hier kommt es zu einer Polyphonie der Stimmen und Aspekte, die im Stück nebeneinander- ebenso wie sich gegenüberstehen und dadurch polyvalente Perspektiven auf den Gegenstand ermöglichen. Darüber hinaus macht das Opfer in seinen Sprachäußerungen Deutungsangebote für die moralische Dimension¹⁰ der an ihm ausgeübten Gewalt, indem es Sport und Gewalthandlungen gleichsetzt: „Ihr Sport, mich zu töten“ (ebd., S. 70). Zuvor heißt es: „Wir haben es beim Sport mit einem Massenphänomen zu tun, unter dessen Einfluß sich Menschen anders verhalten als sie es sonst tun würden.“ (ebd.) So kommt es auch zu dem Schluss: „Ich glaube auch nicht, daß Sie etwas zu bereuen haben werden.“ (ebd.) Das Opfer relativiert also die moralische Dimension der Taten, die es erlebt.

⁸ Auch hier ist der Begriff der Handarbeit bedeutsam, der so eine Korrespondenz zum Begriff des (verschnürten) Bündels schafft.

⁹ Es kommt in *Ein Sportstück* insgesamt zu einer Spiegelung der theatralen Grundsituation in diesen sprachlichen Diskursen, die immer auch ein Ausstellen und Zeigen ist – auch hier werden die Opfer auf spezifische Art dar- und in gewisser Weise auch ausgestellt. So heißt es in *Ein Sportstück* paradigmatisch: „Wir sind hier in einem Stück von einem Stück von einem Stück.“ (Jelinek 1999, S. 115)

¹⁰ Schöblier merkt an, dass im Zentrum von *Ein Sportstück* u. a. „gemeinschaftliche Gewaltverbrechen [stehen], die sich der juristischen Einordnung vielfach entziehen, auch weil sie als kollektive die Normalität nach ihren Werten bestimmen, den sanktionierenden Rahmen also tendenziell aufheben“ (Schöblier 2006, S. 268).

Insgesamt fällt auf, dass das Opfer nicht nur durch seine fragmentarischen, stereotypen Alltagshandlungen die ihm widerfahrenen Verletzungen ignoriert und so unsichtbar macht, sondern auch, dass die eigene Leiblichkeit in seinen Sprachäußerungen verhältnismäßig wenig vorkommt. An den Stellen allerdings, an denen das Opfer die eigene leibliche Verletzung thematisiert, geschieht dies häufig mit sprachlicher Drastik: „Nur um mein Gesicht dermaßen zu zerfetzen, daß meine nächsten Angehörigen mich nur mehr an der Kleidung wiedererkennen werden.“ (ebd., S. 73) Diese Drastik wird auch mit komischen und absurden Momenten verbunden: „Da Sie offenkundig nicht imstande sind, Ihren Körper für sportliche Zwecke zu instrumentalisieren, tun Sie das Zweitbeste, nämlich meinem Körper, der doch in Ihren Tritten bereits halb zerquetscht ist, den original heimatlich schicksalsgewebten Hoffnungsfaden abschneiden.“ (ebd., S. 68 f.) Hier erlangt die Verletzung dadurch, dass der aus der Gewalteinwirkung resultierende Tod mit einem ins Groteske übersteigerten sprachlichen Bild („original heimatlich schicksalsgewebten Hoffnungsfaden“) umschrieben wird, eine komische Dimension. Auch diese ist prägend für *Ein Sportstück*.

Darüber hinaus wird die psychische Verfasstheit der Täter*innen thematisiert durch Bezüge zur Leiblichkeit der Opfer, wodurch die Leiblichkeit und Versehrtheit der Täter*innen indirekt doch noch zur Sprache gebracht wird: „Geborgenheit und Halt scheinen Sie nur in der Tiefe meines Leibs zu finden, indem Sie also in mich eindringen, anstatt lieber in sich zu gehen“ (ebd., S. 71). Auch weist das Opfer darauf hin, dass sein Körper ein Ort sei, „wo Sie nichts zu suchen hätten, nämlich in meinem Schädel und meinen Nieren, in meinem Unterleib und meinem Brustkörnchen“ (ebd., S. 70 f.). Hier wird die Verletzung des Leibes als explizite Überschreitung von Körpergrenzen beschrieben und zugleich herausgestellt, dass der Täter dies tue, um sich nicht mit den eigenen Gedanken beschäftigen zu müssen. Hervorzuheben ist hier auch die Terminologie: Das Opfer spricht von ‚Leib‘ an der Stelle, wo dieser als Gesamtheit thematisiert wird. Wenn es allerdings von seinen (Körper-)Teilen und Fragmentierungen spricht, sagt das Opfer ‚Körper‘. Hier wird also auf sprachlicher Ebene im Theatertext eine terminologische Differenzierung vorgenommen.

Die leibliche Verletzung der Opfer spiegelt sich auch in den Worten der Täter*innen. So thematisiert ein Täter (der ‚Anderer‘ genannt wird) am Ende des Stückes, an dem keine Sprachäußerungen des Opfers mehr situiert sind, sondern das hier ausschließlich als versehrtes ‚Menschenbündel‘ mit stereotyp ausgeführten Handlungsmustern sichtbar ist, das Opfer in seiner leiblichen Dimension:

„Zu seinem Opfer: Schenken Sie mir bitte Ihren Leib, damit ich den Sport, der ja früher eine Kulthandlung gewesen ist, wieder umwandeln kann in eine schlichte, doch gewiß nicht uninteressante körperliche Darbietung [...]. Hier sehen Sie – *weist auf sein Opfer* – also ein Stück Geist, das stirbt und aus einem Mundwinkel als Speichel herausrinnt,

während sein Besitzer noch mit dem Kopf und Beinen zuckt wie ein taumelnder Hund.
Die Kotze zischt dann in einem Schwall aus ihm heraus [...].“ (ebd., S. 174 f.; kursiv i. Orig.)

Fliedl weist darauf hin, dass Jelineks Theater im Kontext der *abject art* zu verstehen ist: „Dass Jelineks Texte zu solcher *abject art* gehören, gilt inzwischen als ausgemacht; wichtig ist auch der Hinweis, dass Jelinek die Sprache ihrer Figuren oder auch den poetischen Akt selbst ein ‚Auskotzen‘ genannt hat.“ (Fliedl 2009, S. 322 f.; kursiv i. Orig.) Auch das ist zentral für die Darstellung von Versehrung in oben genannter Sprachäußerung: die direkte Benennung und Beschreibung des Erbrechens des Opfers. An dieser Stelle gehen die visuelle und die deskriptivsprachliche Dimension des Stückes Hand in Hand, indem ein abjekter Aspekt der Versehrung deutlich hervorgehoben und mit Fragmentierungen des versehrten Körpers verbunden wird.

Durch eine Fragmentierung des Körpers in seine Teile kommt es zu einer Dekonstruktion von Leiblichkeit und Integrität, die in *Ein Sportstück* auf mannigfaltige Weise thematisiert wird. Caduff arbeitet heraus, dass in Jelineks Theaterstücken, „[s]elbst wenn diese Figuren ihre Körper(teile) in Worte fassen, [...] ihre Leiblichkeit hinter dem körperfremden Sprachmaterial [verschwindet]“ (Caduff 1996, S. 166). In *Ein Sportstück* kommt es darüber hinaus nicht zu einem reinen Verschwinden, sondern vielmehr zu einer aktiven und zugleich theatral dar- und ausgestellten Dekonstruktion von Leiblichkeit durch die Fragmentierungen, die sowohl in der Sprache des Stückes als auch in den Handlungen, die in den Regieanweisungen transportiert werden, angelegt sind.

Versehrung als ‚Hintergrundrauschen‘? – Zum Spannungsfeld von dreidimensionaler Gewalt und zweidimensionaler Sprachfläche

Der im Vorhergehenden eingenommene dramaturgisch geprägte Blick auf *Ein Sportstück* legt ein Spannungsfeld offen zwischen dreidimensionaler körperlicher Gewalt und zweidimensionaler Sprachfläche, das das Stück auf spezifische Weise ausprägt. In den Regieanweisungen wird immer wieder darauf verwiesen, dass ein ‚Menschenbündel‘ versehrt wird, u. a. durch Tritte. Und auch wenn diese Passagen nahezu kokett mit einem Duktus der mehreren Möglichkeiten versehen sind – „*Das ist ja nur eine Möglichkeit unter vielen anderen, jede ist mir recht.*“ (Jelinek 1999, S. 17; kursiv i. Orig.) – können sie als integraler Bestandteil des Stückes verstanden werden. Clar verweist darauf, dass die Paratexte¹¹ insgesamt eine zentrale Bedeu-

¹¹ Clar nennt hier insbesondere Jelineks „Interviews, Essays, Vor- und Nachbemerktungen oder, vor allem, Regieanweisungen.“ (Clar 2017, S. 23)

tung bei Jelinek haben und plädiert dafür, die Trennung in ‚Text‘ und ‚Paratext‘ aufzugeben (vgl. Clar 2017, S. 22–25). Dieser Annahme folgend wurden im Vorangegangenen Regieanweisungen und Figurenrede gemeinsam und in ihrer Beziehung zueinander betrachtet.

Innerhalb von *Ein Sportstück* werden keine klaren Motive der Täter*innen für die in den Regieanweisungen transportierte Gewalt ausgewiesen, die außerhalb der Versehrungen selbst liegen. Reemtsma bezeichnet autotelische Gewalt als „die Gewalt, die (uns) am meisten verstört, die sich dem Verständnis, auch dem Erklären weitestgehend zu entziehen scheint“ (Reemtsma 2008, S. 117). Das ist von besonderer Bedeutung für die Gewalthandlungen und die daraus resultierenden Versehrungen in *Ein Sportstück*. Diese stellen ein verstörendes Moment dar, das mit der prinzipiellen Visualität des Theaters als Medium korrespondiert: Autotelische Gewalt, die ihren Zweck rein in der Zerstörung des Körpers findet, ist in dem Stück vordringlich visuelles Element. Speziell das Treten des ‚Menschenbündels‘ scheint eine Handlung zu sein, die als eine Art Choreographie ausgeführt wird, während lange Textpassagen gesprochen werden. Zugleich verweigert sich die autotelische Gewalt grundlegend einer einfachen Deutung – die Gewalthandlungen, die z. T. bis zum Tod führen, lassen sich in *Ein Sportstück* nicht durch mögliche Motive ‚wegerklären‘. Gewalt und Verletzung rücken in dem Theatertext so auch in einer Selbstbezüglichkeit in den Blick.

In dem Stück versehrt die Gewalt das ‚Menschenbündel‘ und destruiert so demonstrativ die individuelle Leiblichkeit. Es wird ein Spannungsfeld erzeugt zwischen der Gewalt, die vordringlich als visuell wahrnehmbare Handlung in den Theatertext eingelagert ist, und den umfangreichen sprachlichen Äußerungen. Auch hier finden sich Beschreibungen von Versehrungen des Körpers,¹² die Sport, aber auch Kriegsgeschehen fokussieren. Gewalthandlungen und Sport werden in *Ein Sportstück* parallelisiert. Das Stück ist so geprägt durch „die Einpassung von Körpern in die Repräsentationsmaschinerien und Verwertungslogiken der Medien-, Sport- und Fitnessmärkte. Sport und Krieg folgen im Text nahtlos aufeinander, Wettkampf und Gewalt sind dominant.“ (Pewny 2008, S. 91)

In Bezug auf Jelineks Theaterkonzeption ist immer wieder die Rede von der Sprachfläche. Eine Flächigkeit der Sprache ergibt sich in *Ein Sportstück* insbesondere auch durch die Menge des Textes. Die Figurenreden, die schwerlich als tatsächlicher sprachlicher Ausdruck einer individuellen Figur gewertet werden können, sind in dem Stück bereits monumental, indem es oft über viele Seiten hinweg sehr lange Redepassagen gibt. So wird eine Sprachmasse generiert, die die Figur bzw. ‚Sprachträger*in‘ in den Hintergrund treten lässt. Demgegenüber stehen die kontinuierlichen Gewalthandlungen in den Regieanweisungen – auch wenn sie immer in einen

¹² Pewny arbeitet ebenfalls heraus, dass „[d]ie Körper [...] in den Nebentexten die Funktion [haben], entweder die Verdeckung (der Gewalt) des Haupttextes zu stören oder die explizite Gewalt zu verdoppeln“ (Pewny 2008, S. 92).

bewusst sprachlich ausgestellten Duktus der mehreren Möglichkeiten gesetzt sind –, die einer Choreografie gleichen. Sie lagern als aktive Gewalthandlungen eine unhintergehbare dreidimensionale Ebene bereits in den Theatertext selbst ein. Der Flächigkeit der Sprache wird so eine dreidimensionale Ebene beigelegt. Dadurch tritt der Körper also nicht, wie beispielsweise Aeberhard feststellt, „als reines Sprachgeschehen auf“ (Aeberhard 2010, S. 297), sondern die gewaltsame Versehrung des Körpers wird zur dauerhaft dem Stück eingelagerten visuellen Folie, vor und in der sich die Sprache entfaltet. Die aktiven Versehrungen, die in den Regieanweisungen angelegt sind – das blutende ‚Menschenbündel‘, die Destruktion der Leiblichkeit durch gewaltsame Fragmentierungen –, sind so mehr als ein bloßes ‚Hintergrundrauschen‘. Sie stehen als autotelische Gewalt in ihrer prinzipiellen Selbstreferenzialität für sich, ohne dass es möglich ist, im Stück konkrete Motive auszumachen – sie lassen sich so nicht durch Erklärungen und Deutungen von möglichen Motiven auflösen, sondern bleiben verstörend. Die Versehrungen erzeugen ein Spannungsfeld zur Sprachfläche,¹³ das auch ein Spannungsfeld von Zwei- und Dreidimensionalität in der Ästhetik und Darstellung von Theater ist. Dieses Spannungsfeld, das ebenfalls nicht aufgelöst wird, ist integraler Bestandteil der besonderen Ästhetik von *Ein Sportstück*.

Literatur

- Aeberhard, Simon: „Na sowas, inzwischen treiben es ja schon die Bilder miteinander!“ Elfriede Jelineks *Ein Sportstück* als Body | Bilder- und Medienkritik. In: Röttger, Kati (Hrsg.): *Welt – Bild – Theater*. Bd. 1: Politik des Wissens und der Bilder. Tübingen: Narr 2010, S. 285–298.
- Annuß, Evelyn: Flache Figuren – Kollektive Körper. In: Eder, Thomas/Vogel, Juliane (Hrsg.): *Lob der Oberfläche*. Zum Werk Elfriede Jelineks. München: Fink 2010, S. 49–69.
- Caduff, Corinna: Kreuzpunkt Körper: Die Inszenierungen des Leibes in Text und Theater. Zu den Theaterstücken von Elfriede Jelinek und Werner Schwab. In: dies./Weigel, Sigrid (Hrsg.): *Das Geschlecht der Künste*. Köln: Böhlau 1996, S. 154–174.
- Clar, Peter: „Ich bleibe, aber weg.“ Dekonstruktionen der AutorInnenfigur(en) bei Elfriede Jelinek*. Bielefeld: Aisthesis 2017.
- Eder, Thomas/Vogel, Juliane (Hrsg.): *Lob der Oberfläche*. Zum Werk von Elfriede Jelinek. München: Fink 2010.
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004.

¹³ In diesem Sinne sei darauf verwiesen, dass auch die Sprachfläche, sobald sie zur Aufführung kommt, eine Stimme benötigt und damit wieder rückbezogen wird auf den dreidimensionalen leiblichen Raum der Schauspieler*innen auf der Bühne: „Stimmlichkeit bringt darüber hinaus immer zugleich auch Körperlichkeit hervor. Mit und in der Stimme entstehen alle drei Arten von Materialität: Körperlichkeit, Räumlichkeit und Lautlichkeit.“ (Fischer-Lichte 2004, S. 219) Annuß zeigt ebenso auf, „dass die Figurenrede in Jelineks Stücken, auch wenn sie die einfache Referenz auf einen Darstellerkörper unterläuft, gleichwohl eines physischen Trägers szenischer Rede bedarf.“ (Annuß 2010, S. 51)

- Fleig, Anne: Zwischen Text und Theater. Zur Präsenz der Körper in *Ein Sportstück* von Jelinek und Schleef. In: Fischer-Lichte, Erika/dies. (Hrsg.): Körper-Inszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel. Tübingen: Attempto 2000, S. 87–104.
- Fiedl, Konstanze: Bühnendinge. Elfriede Jelineks Requisiten. In: Schößler, Franziska/Bähr, Christine (Hrsg.): Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution. Bielefeld: transcript 2009, S. 313–330.
- Haß, Ulrike: Ein Sportstück. In: Janke, Pia (Hrsg.): Jelinek-Handbuch. Stuttgart: Metzler 2013, S. 162–167.
- Haß, Ulrike: Grausige Bilder. Große Musik. Zu den Theaterstücken Elfriede Jelineks. In: Text + Kritik 111 (1993), S. 21–30.
- Janz, Marlies: Mütter, Amazonen und Elfi Elektra. Zur Selbstinszenierung der Autorin in Elfriede Jelineks *Sportstück*. In: Gruber, Bettina/Preußner, Heinz-Peter (Hrsg.): Weiblichkeit als politisches Programm? Sexualität, Macht und Mythos. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 87–96.
- Jelinek, Elfriede: Ein Sportstück. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1999.
- Jelinek, Elfriede: Stecken, Stab und Stangl. In: dies.: Stecken, Stab und Stangl. Raststätte oder Sie machens alle. Wolken.Heim. Neue Theaterstücke. 3. Aufl. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 2004, S. 15–68.
- Jelinek, Elfriede: Textflächen (2013). <https://www.elfriedejelinek.com/ftextf.htm> (29.06.2021).
- Jelinek, Elfriede: Ulrike Maria Stuart. Königinnendrama. In: dies.: Das schweigende Mädchen. Ulrike Maria Stuart. Zwei Theaterstücke. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 2015, S. 7–149.
- Kolesch, Doris: Text – Körper – Stimme: ‚Alte Medien‘ in der Postmoderne. In: Lützel, Paul Michael (Hrsg.): Räume der literarischen Postmoderne. Gender, Performativität, Globalisierung. Tübingen: Stauffenburg 2000, S. 167–181.
- Krammer, Stefan: Körper zwecklos? Zur Theatralität in Elfriede Jelineks Theatertexten. In: Arteel, Inge/Müller, Heidy Margrit (Hrsg.): Elfriede Jelinek. Stücke für oder gegen das Theater? Brüssel: Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten 2008, S. 99–106.
- Lücke, Bärbel: Elfriede Jelinek. Eine Einführung in das Werk. Paderborn: Fink 2008.
- Merleau-Ponty, Maurice: Das Sichtbare und das Unsichtbare. Gefolgt von Arbeitsnotizen. Hrsg. v. Claude Lefort. Übers. v. Regula Giuliani u. Bernhard Waldenfels. München 1986.
- Pewny, Katharina: Körper und andere Texte. *Ein Sportstück* und *Ulrike Maria Stuart*. In: Arteel, Inge/Müller, Heidy Margrit (Hrsg.): Elfriede Jelinek. Stücke für oder gegen das Theater? Brüssel: Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten 2008, S. 89–98.
- Reemtsma, Jan Philipp: Vertrauen und Gewalt. Versuch über eine besondere Konstellation der Moderne. München: Pantheon 2008.
- Schmidt, Christina: Sprechen sein. Elfriede Jelineks Theater der Sprachflächen. In: Sprache im technischen Zeitalter 153 (2000), S. 65–74.
- Schößler, Franziska: Gewalt und Macht im Gegenwartsdrama. Zu Elfriede Jelinek und Sarah Kane. In: Anders, Freia/Gilcher-Holtey, Ingrid (Hrsg.): Herausforderungen des staatlichen Gewaltmonopols. Recht und politisch motivierte Gewalt am Ende des 20. Jahrhunderts. Frankfurt a. M.: Campus 2006, S. 258–277.
- Sturm, Michael: Schlägerei. In: Gudehus, Christian/Christ, Michaela (Hrsg.): Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: Metzler 2013, S. 158–163.
- Waldenfels, Bernhard: Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000.

Heilsame Literatur? Versehrung und die komplexe Rolle der Lektüre in W. G. Sebalds *Austerlitz* (2001)

Hinführung

Vielen ist schon aus persönlicher Erfahrung die positive, mitunter tröstende Wirkung von Literatur bekannt. Vielleicht nicht so sehr im deutschsprachigen, doch schon längere Zeit im englischsprachigen Bereich gilt die *reading therapy* oder *bibliotherapy* sogar als psychologisches Therapieinstrument (vgl. Heimes 2012, S. 19; McCuliss 2012, S. 27 f.). Greift fiktionale Literatur diese als tröstend erlebte Erfahrung auf und spiegelt sie? Können *literarische* Figuren, die sich in schwierigen Lebenssituationen befinden, ebenfalls Trost aus Lektüre ziehen und sie zur Bewältigung einsetzen? Treten vielleicht auch gegenteilige Wirkungen auf?

Ich strebe im vorliegenden Aufsatz am Beispiel des Textes¹ *Austerlitz* (2001) von W. G. Sebald eine Untersuchung dieser Fragestellung an. *Austerlitz* eignet sich dazu aufgrund seiner komplexen Darstellung von Versehrung wie auch Lektüreerfahrungen besonders. Verstehe ich ‚Versehrung‘ als andauernde innere wie auch äußere Verletzung (vgl. Def. 6, Grimm & Grimm 1991, Sp. 1262 f.), so trifft diese Bezeichnung auf Jacques Austerlitz, den Protagonisten von Sebalds vielschichtigem Text, zu.² Während Sebald Austerlitz’ persönliche Versehrung offenlegt und dabei Einblick in durch die NS-Zeit verursachte Versehrungen gibt, wird zugleich ein möglicher Weg aus dem andauernden Schmerz erkennbar: fortwährende – annähernde wie aber auch anstrengende – Lektüre.³

¹ *Austerlitz* trägt in der aktuellen Ausgabe nicht die Bezeichnung ‚Roman‘ und spielt mit Fiktionalität und Faktualität durch (auto-)biografisch anmutende Schreibweise, (reise-)tagebuchartigen Charakter und die biografische Funktion des extradiegetischen Erzählers, des „Zuhörer[s]“ (A 68) für Austerlitz’ erzähltes Leben. Ich vermeide eine Gattungszuschreibung durch das neutralere ‚Text‘. Im Folgenden zitiere ich *Austerlitz* (Sebald 2015) mit der Sigle ‚A‘ und der Seitenzahl.

² Mir ist die Problematik einer ‚Diagnose‘ fiktiver Figuren bewusst. Ich schreibe in meiner Analyse von Austerlitz als Mensch mit Versehrung, da damit Austerlitz’ andauernder, aber lange vergessener Schmerz zum Ausdruck kommt. Im nächsten Abschnitt gebrauche ich ‚Trauma‘ allerdings in Anlehnung an die zitierten Autor*innen.

³ Im Gegensatz zum vage bleibenden Zustand des Erzählers zeigt sich Austerlitz’ Versehrung eindeutiger. Seine Vergangenheit enthüllt sich in seinen Erzählungen gegenüber dem extradiegetischen

In meinem Beitrag untersuche ich die Darstellung von Lektüre sowie ihre fiktionsimmanenten Funktionen und Wirkungen⁴ in *Austerlitz*. Dazu betrachte ich zunächst einführend Äußerungen über die (Un-)Erzählbarkeit von Traumata und die Rolle des Erzählens bei ihrer Darstellung. Anschließend analysiere ich die Lektüren⁵ in *Austerlitz* mittels *close reading* mit Fokus auf den unterschiedlichen Aspekten von ‚Recherche‘ und ‚Tröst‘ vor und nach der Rückkehr der Erinnerung an die Verletzung. Abschließend thematisiere ich kurz die Möglichkeit einer Verbindung zur Wirklichkeit der realen Leser*innen, denn Austerlitz‘ Umgang mit Lektüre kann als Spiegel des Rezeptionsprozesses und seiner Wirkung fungieren, wie es die *reading therapy* nahelegt (vgl. dazu u. a. McCulliss 2012).

Erzählte Unerzählbarkeit: Sprache, Traumata und die Rolle der Literatur

Wichtige Texte zu Traumata mit unterschiedlicher disziplinärer Perspektive verweisen auf die Thematik der potenziell heilsamen Lektüre. Ich greife dabei Aspekte heraus, die für die Analyse von *Austerlitz* besonders relevant sind. Hannes Fricke, der sich in seiner Monografie *Das hört nicht auf: Trauma, Literatur und Empathie* (2004) ausführlich mit fiktionalen Traumadarstellungen auseinandergesetzt und anhand von Musteranalysen Merkmale des Schreibens

Erzähler, den er in Antworten kennenlernt; nicht konsequent chronologisch, sondern seinen zurückkehrenden Erinnerungen folgend, derer er sich zu Beginn der Bekanntschaft noch nicht wieder bewusst ist. Seine berufliche Beschäftigung mit der Architektur von Festungsanlagen und Bahnhöfen ist ohne sein Wissen mit seiner Verletzung verbunden: In Theresienstadt, einer ehemaligen Festung, wurde seine Mutter interniert – er selbst wurde als Kleinkind per Zug nach Wales ‚verschickt‘, auf dieselbe Weise floh sein Vater und seine Mutter kam ins Lager. Rückblickend beschreibt Austerlitz ein Zeit seines Lebens latent unterhaltenes, alles Deutsche auslassendes (vgl. A 205 u. 321) „Quarantäne- und Immunsystem“ (A 205) des Vermeidens (vgl. A 68 f. u. 205 f.), weshalb sich die Erinnerung dann umso gewaltsamer offenbare (vgl. A 330). Zunächst litt er unter physischem und psychischem Unwohlsein, was bereits Ende der 1950er Jahre in Paris zu einem Zusammenbruch mit dreiwöchigem Aufenthalt in der Salpêtrière führte (vgl. A 380–386). Die Rückkehr der Erinnerung erfolgt nach einem seltsam zufälligen Aufenthalt im Bahnhof seiner Ankunft in England mit einer Art *flashback* (vgl. A 196–203). Das Wieder-Wissen allein bewirkt keine Heilung (vgl. A 330); es folgen schwere Angstzustände und ein erneuter Zusammenbruch mit Klinikaufenthalt nach Rückkehr von der ersten Prag- und Theresienstadtreise (vgl. A 330–334). Die „verschachtelte“ (Wolff 2017, S. 50) Erzählsituation (extradiegetischer ‚Erzähler-Chronist‘ – Austerlitz – Lektüreinhalt/andere Erzählerfiguren) weist wiederholte *verba dicendi* auf („sagte Austerlitz“). Um die Zeitstaffelung nachzubilden, verwende ich bei Wiedergabe von Vergangenheitserzählungen i. d. R. das Präteritum.

⁴ Hier konzentriere ich mich v. a. auf Selbstaussagen der Figuren zur und die Darstellung von Lektüre.

⁵ ‚Lektüre‘ betont den Akt des Lesens und erscheint in diesem Kontext produktiver; ‚Literatur‘ wird allgemeiner gebraucht. ‚Lektüre‘ umfasst hier über den Leseakt Einzelner hinaus andere Formen der Rezeption (Vorlesen, Memorieren etc.). Die Figurenlektüre schließt fiktionale wie nichtfiktionale Texte ein.

über Traumata bestimmt hat (vgl. besonders Fricke 2004, S. 223–230), erwähnt die grundlegende „Schwierigkeit der Protagonisten, ihre Erfahrungen sprachlich zu fassen“ (ebd., S. 228; vgl. ganz ähnlich über reale Traumata Gansel 2020, S. 38 f.), als Dilemma beim Erzählen von Traumata. Doch „[w]ährend also traumatisierte Menschen in der Realität nicht vom Trauma erzählen können, ist genau dies in literarischen Texten möglich“ (Gansel 2020, S. 39), wie Carsten Gansel in einem Beitrag zur Darstellung von Traumata schreibt. Wie von den Figuren gestaltete innere Schutz-Orte haben „[a]uch die Inhalte, die den Protagonisten Sicherheit geben, [...] ähnliche Funktion, so etwa die Geschichte der Zeit für Peter in Høegs *Plan* oder die Inhalte der Kampfkunst in Pareis *Schattenboxerin*“ (Fricke 2004, S. 229). Hier tritt mit ‚Inhalt‘ schon auf basaler Ebene die Suche nach ‚Geschichten‘ zur Unterstützung zutage.

Ausführlich behandelt Fricke die ‚Buchmetapher‘ (vgl. ebd. 2004, S. 240–242): Das Abfassen von Texten innerhalb von Texten mit Traumatheorie oder das Ausgeben der Texte selbst als Zeugnisse der Figuren geschehe „[h]äufig“ zum Zweck einer „geradezu therapeutische[n] Hilfe für einen der Protagonisten“ (ebd., S. 240). Die Bedeutung eines Buches, „das rückwirkend das Geschehen ordnen und es dem Erzähler deutlich machen“ (ebd.) soll, bezieht Fricke zwar auf die Textproduktion; es ist aber eine ähnliche Funktion der *Textrezeption* denkbar, wenn ich Fricke Überlegungen zur Buchmetapher um das Lesen eines ‚Buchs-im-Buch‘ erweitere. Mögliche Erklärungen für das häufige Vorkommen der ‚Buchmetapher‘ könne u. a. die „Schreibtherapie“ (ebd., S. 242) geben, welche Fricke vorstellt (vgl. ebd., S. 242–248), gewissermaßen das Gegenstück zur ‚Lesetherapie‘. Kathartische Wirkung, kombiniert mit der Bedeutung von Empathie, sind Fricke Erkenntnissen zufolge Kernaspekte der Darstellung des Umgangs mit traumatischen Begebenheiten (vgl. ebd., S. 249–257), die oft nur über einen ‚Umweg‘ des Erzählens zugänglich zu machen sind, „bevorzugt über Ich-Erzählinstanzen bzw. homodiegetische Erzähler“ (Gansel 2020, S. 40).

Aleida Assmann geht in einem Kapitel ihrer Monografie *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* (1999) ebenfalls auf das Verhältnis von Sprache und Trauma ein, das bestärkend wie gefährdend sein kann: „Sprache verhält sich dem Trauma gegenüber ambivalent: Es gibt das magische, das ästhetische, das therapeutische Wort, das wirksam und lebenswichtig ist, weil es den Schrecken bannt, und es gibt das blasse, das verallgemeinernde und trivialisierende Wort, das die leere Hülle des Schreckens ist“ (Assmann 2010, S. 260). Für Ruth Klüger z. B. seien Worte v. a. magisch, „nicht die Worte der Erinnerung und Erzählung, sondern der Beschwörung und Hexerei“ (ebd., S. 259), und sie sei sich sehr bewusst, dass sie hauptsächlich der „Selbstberuhigung“ (ebd.) diene.

Ruth Klüger selbst – Shoah-Überlebende und Literaturwissenschaftlerin – beschreibt in ihrem autobiografischen Text *weiter leben. Eine Jugend* (1992) eindrücklich, wie sie in Auschwitz gebundene Sprache zur Stabilisierung nutzte, um dichtend „das Trauma der Auschwitz Wochen in ein Versmaß zu stülpen“ (Klüger 2007, S. 126). Ihre „Kindergedichte, die in ihrer Regelmäßigkeit ein Gegengewicht zum Chaos stiften wollten“, waren „ein poetischer und

therapeutischer Versuch, diesem sinnlosen und destruktiven Zirkus, in dem wir untergingen, ein sprachliches Ganzes, Gereimtes entgegenzuhalten; also eigentlich das älteste ästhetische Anliegen“ (ebd., S. 126 f.). Das Schreiben in gebundener Sprache fasst sie damit als ordnendes Prinzip im Rahmen der alles ergreifenden Zerstörung. Aber auch die Rezeption, das Lesen, beschreibt Klüger schon als Hilfe:

„Viele KZ-Insassen haben Trost in den Versen gefunden, die sie auswendig wußten. Man fragt sich, worin denn das Tröstliche an so einem Aufsagen eigentlich besteht. [...]. Mir scheint es indessen, daß der Inhalt der Verse erst in zweiter Linie von Bedeutung war und daß uns in erster Linie die Form selbst, die gebundene Sprache, eine Stütze gab. Oder vielleicht [...], daß Verse, indem sie die Zeit einteilen, im wörtlichen Sinn ein Zeitvertreib sind.“ (ebd., S. 123 f.)

Klüger weist der Form hier höhere Bedeutung zu als dem Inhalt und betont zugleich das Memorieren wie den zeitmessenden Aspekt gerade von Versen.

Der Begriff ‚Mustererzählung‘ schließlich findet sich öfter in wissenschaftlicher Literatur zu kollektivem Gedächtnis und Trauma. Meist ist damit ein entstandenes Muster gemeint, in dessen Rahmen Erzählungen traumatisierter Menschen möglicherweise erst verstanden und akzeptiert werden (vgl. Kühner 2008, S. 255; Haubl 2008, S. 201–204), während Traumata sich eben gerade dadurch auszeichnen können, dass sie nicht in ein vorgegebenes Narrativ eingepasst werden können und mit gängigen Mitteln linearen Erzählens nicht wiederzugeben sind (vgl. Kühner 2008, S. 255). Dies kann ebenso in literarischen Texten gelten (vgl. Fricke 2004, S. 228 u. 230). Hier sollen auch solche Texte als mögliche Mustererzählungen verstanden werden, die verkehrten Figuren Hilfe oder Zugang zu ihrem Schmerz bieten. Dazu gehören Texte, die von den Figuren auch ohne das oder vor dem Bewusstwerden ihrer Verletzung zur Rezeption gewählt werden. So können diese Texte für sie eventuell sogar therapeutisch wirken und den Leser*innen Hinweise auf den Hintergrund der Verletzung geben. Dies kann mit dem Begriff der ‚Gedächtnismetaphern‘ in neuerer Traumaforschung verbunden werden (vgl. dazu Erll 2017, S. 71 f.).

Lesenaufgabe: Funktionen und Wirkungen von Lektüre in *Austerlitz*

„[V]on der Uferlosigkeit der Literatur zum Festungsbau“:
Baugeschichte vor Bewusstwerden der Verletzung

Literatur als Quelle für Nachforschungen ist für Austerlitz die erste im Text auftretende Funktion von Lektüre. Bei der ersten Begegnung in den 1960er Jahren in Antwerpen spricht Austerlitz zum namenlosen extradiegetischen Erzähler wie bei allen Treffen vor seinem

Bewusstwerden der Versehrung nahezu ausschließlich von seinen baugeschichtlichen Forschungen, zu welchen umfassende Lektüre gehört. Im Rahmen seiner Ausführungen über den Festungsbau heißt es: „Niemand, sagte Austerlitz, habe heute auch nur einen annähernden Begriff von der Uferlosigkeit der Literatur zum Festungsbau [...], von den hypertrophischen Auswüchsen der Fachsprache der Fortifikations- und Belagerungskunst“ (A 26). Abgesehen von der Komplexität seines Fachgebietes wird damit auf die für den gesamten Text relevante Bedeutung von Sprache verwiesen; zudem gibt die Gestaltung von Austerlitz' Ausdrucksweise einen Eindruck von dessen Eloquenz. Explizit verfügt er über ein großes Talent zur ‚Verfertigung der Gedanken beim Reden‘ (Begriff von Kleist; vgl. A 22) und ist damit anscheinend das genaue Gegenteil vieler traumatisierter Menschen.

Diese noch eher neutrale Funktion der Fachliteratur findet sich in Austerlitz' späterem Leben ins Negative gewendet, wie er im Rahmen des Wiedersehens 1997 in London berichtet. Nach vorzeitigem Ruhestand (vgl. A 178) wurde er beim Versuch, „meine Studien in einem Buch zusammenzufassen“ (A 178), von einer fortschreitenden Schreibblockade ergriffen, die ihm das Formulieren zunehmend unmöglich machte (vgl. A 180–184). Dies „dehnte sich bald auf das an sich einfachere Geschäft des Lesens aus, bis ich unweigerlich bei dem Versuch, eine ganze Seite zu überblicken, in einen Zustand der größten Verwirrung geriet“ (A 182 f.). An dieser Stelle werden doch die Grenzen von Sprache und Sagbarkeit deutlich,⁶ wie Austerlitz selbst hervorhebt, der bezeichnenderweise die Sprache mit einer „alte[n] Stadt“⁷ vergleicht, in der er sich „nicht mehr zurechtfindet“ (A 183; vgl. auch Favret 2015, S. 1323).

Die „Schreib- und Sprachkrise“ (Wolff 2017, S. 52) gipfelte schließlich im ‚Begraben‘ aller Unterlagen in einem Komposthaufen (vgl. A 184). Anscheinend war diese Entwicklung später nur bedingt reversibel, denn Austerlitz erwähnt bei der Wiederbegegnung, dass er „jetzt keine Aufzeichnungen und Skizzen mehr mache, sondern nur in Verwunderung auf die seltsamen, von uns konstruierten Dinge noch schaue“ (A 65). Das visuelle Medium in Form der im Buch abgedruckten Fotos scheint Austerlitz jedoch einen weniger schmerzhaften Zugang zur Welt zu ermöglichen.

⁶ So erwähnt Austerlitz das Fehlen der Worte beim Erinnern (vgl. A 201 f.), er fühlte sich beim Ansehen einer Kindheitsfotografie „sprach- und begriffslos und zu keiner Denkbewegung imstande“ (A 268), was in Kontrast zu seinem Formulierungstalent steht. Der Erzähler erwähnt, Austerlitz zeige „gelegentliche[] Stotteranfällige[]“ (A 50) beim Wechsel zum Englischen, was jedoch nicht in seiner Redewiedergabe auftritt.

⁷ Dies erinnert an Wittgensteins – dem Austerlitz ähneln soll (vgl. A 63 f.) – Aussage von der Sprache als „alte[r] Stadt“ (Wittgenstein 1971, S. 24, § 18). Austerlitz' ‚Gedächtnisarchitektur‘ gleicht einer Festung, ist ein „ersatzweises, kompensatorisches Gedächtnis“ (A 206).

Rückblickend erscheint so auch die vormals ‚neutrale‘ Recherche weniger unbelastet, zumal er konstatiert, dass sie Teil seines ausgefeilten „Vermeidungssystem[s]“ (A 286) war, das zunehmend den Dienst versagte (vgl. A 182 u. 206). Dennoch kann auch hier Ambivalenz beobachtet werden: Während er sich einerseits mit den baugeschichtlichen Forschungen ‚einmauerte‘ und so das Zutagetreten der schmerzhaften Erinnerungen verhinderte, näherte er sich ihnen andererseits durch die Wahl seiner Forschungsgegenstände an. Diese wiederum betreffen zwar Festungsbau und allgemein Systeme des ‚Verschanzens‘, aber auch mit seinem Schicksal verbundene Orte wie Bahnhöfe oder Festungen und führen ihn so gewissermaßen wieder zu sich selbst.

„[E]ine einzige Seite bis nach Mitternacht“: NS-Geschichte nach Entdecken der Versehrung

Bald nach Entdecken seiner Vergangenheit beginnt Austerlitz, wie er erzählt, systematisch mit Erkundigungen. Dabei nimmt die Recherche abermals eine bedeutende Position ein, wobei die Lektürewirkung erneut ambivalent ist. Kennzeichnend dafür sind seine Nachforschungen in Terezín: Beim Besuch in Theresienstadt im Laufe seiner ersten Pragueise las Austerlitz die dort im Museum präsentierten Informationen „einmal mit größter Hast, einmal buchstabenweise“ (A 286) und wurde daraufhin bis in seine Träume davon verfolgt (vgl. A 291 f.).

Im Gegensatz zur mit der Unmöglichkeit, sein ‚Vermeidungssystem‘ aufrechtzuerhalten, zunehmend destruktiv wirkenden baugeschichtlichen Fachliteratur hat die Beschäftigung mit seiner ihm nun bewusster werdenden Vergangenheit auch eine tröstende Wirkung auf den Protagonisten. Ein historiografischer Text besitzt dabei eine Sonderstellung. Nachdem noch das Memorieren der Inschriften auf dem Gräberfeld von Tower Hamlets nach Austerlitz’ Rückkehr von der ersten Pragueise nur tagsüber eine beruhigende Wirkung gezeigt (vgl. A 330), er einen Zusammenbruch erlitten hatte (vgl. A 331) und erneut (vgl. A 380 f.) in eine Psychiatrie eingeliefert worden war (vgl. A 331 f.), fand Austerlitz langsam wieder zu sich. Lektüre war dabei – neben ebenfalls hilfreicher Gartenarbeit und Gesellschaft (vgl. A 334 f.) – nicht unbedeutend:

„In den Abendstunden und an den Wochenenden, sagte Austerlitz, habe ich damals, in meiner Romforder Hilfspgärtnerzeit, angefangen, das nahezu achthundert enggedruckte Seiten umfassende Werk zu studieren, das H.G. Adler, der mir unbekannt war bis dahin, über die Einrichtung, Entwicklung und innere Organisation des Ghettos von Theresienstadt zwischen 1945 und 1947 unter den schwierigsten Bedingungen [...] verfaßt [...] hat.“ (A 335–338)

Die Lektüreweise gleicht dem Dechiffrieren alter Schriften: Sie „ging aufgrund meiner mangelnden Deutschkenntnisse unendlich langsam vonstatten, ja, sagte Austerlitz, ich könnte wohl sagen, sie war für mich beinahe so schwierig wie das Entziffern einer ägyptischen oder babylonischen Keil- oder Zeichenschrift“ (A 338), sodass er „nicht selten für eine einzige Seite bis nach Mitternacht brauchte“ (A 339). Dies entspricht einer gegenläufigen Entwicklung zum oben beschriebenen ‚Zerfallsprozess‘ beim Lesen und Schreiben. Austerlitz eignet sich mit dem deutschen Geschichtswerk über den Ort der Internierung seiner Mutter zugleich das Lesen langsam wieder an.

Zugleich fungiert der Autor H. G. Adler als eine Art metadiegetischer Erzähler, dessen Wissen Austerlitz als intradiegetischer Erzähler dem extradiegetischen Erzähler durch Berichte von seiner Lektüre mitteilt. Informationen aus Adlers Buch – es handelt sich wohl um *Theresienstadt 1941–1945. Das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft* (1955) – werden u. a. in einem fulminanten, sich über elf Seiten erstreckenden Satz präsentiert (vgl. A 339–350), sind jedoch durch Austerlitz’ Darstellungsweise geprägt. Dieser ‚uferlose‘ Satz stellt auch auf *discours*-Ebene eine Besonderheit dar. Er vermittelt durch über die für Austerlitz typischen Inversionen⁸ hinaus vorhandene massive Hypotaxen, asyndetische und polysyndetische Reihungen, wodurch indirekt erneut Sprache selbst zum Thema wird, den Leser*innen einen Eindruck von der Perfidität des NS-Systems in Theresienstadt; Austerlitz’ kulminierendes Sprechen legt zugleich die Schwierigkeit bloß, derartige Gräueltaten sprachlich zu fassen.

Die Perversität des NS-Systems zeigt sich nicht zuletzt in den Worten selbst, wie Austerlitz bemerkt (vgl. A 338) – Věra, sein früheres Kindermädchen, nennt die Bürokratiesprache der Nationalsozialisten „ekelerregende[] Sprache“ (A 259) – und sie tritt in der Instrumentalisierung sogar von Literatur und Kultur zutage, die dort zur Aufrechterhaltung des Scheins eines „böhmischen Luftkurort[s]“ (A 343) eingesetzt wurden (vgl. A 347–350). Die Wiedergabe seiner Lektüre über das Grauen in teils komplex verflochtenen Satzkonstruktionen ermöglicht Austerlitz vielleicht erst das Sprechen über so lange Vermiedenes. Die Lektüre fungiert dabei als ‚Medium‘ – im Sinne eines Dazwischen – und kann so als vermittelnde Instanz gesehen werden.⁹

⁸ Austerlitz’ Sprachstil zeichnet sich durch ausgreifende Satzgebilde aus, bei denen oft Informationen invertiert nachgeliefert werden; in realer gesprochener Sprache dient das der besseren Informationsvergabe in komplexen Sätzen.

⁹ Der extradiegetische Erzähler spiegelt diese Lektüreerfahrung: So ‚rahmt‘ seine Lektüre von Jean Améry und Claude Simon sowie Dan Jacobsons *Heshel’s Kingdom* den Text (vgl. A 41–44 u. 418–421). Diese Texte, die sich mit der NS-Geschichte auseinandersetzen, haben gleichfalls eine ambivalente Wirkung auf den Erzähler: Sie bringen bei ihm Versehrungen zum Vorschein (s. Fußnote 15), bieten zugleich aber u. a. Metaphern („Abgrund“, A 421) zur Beschreibung.

Moses, Wüste, Welterklärung: die Bibel und weitere Mustererzählungen

Was sich bei H. G. Adlers Buch für Austerlitz andeutet, dort jedoch von ihm selbst noch nicht eindeutig zugeordnet wird (vgl. A 334 f.), findet sich an weiteren Stellen in *Austerlitz*: die implizit oder gar explizit Trost spendende Wirkung von Lektüre. Im Zuge seiner Erinnerungen berichtet Austerlitz dem Erzähler zuerst von seinem Aufwachsen in Wales, das allein schon durch äußere Umstände wie das Verhalten seiner Pflegeeltern schwierig war, und von seiner Internats- und Studienzeit. Auffällig häufig scheint dort Lektüre in verschiedener Weise wirksam gewesen zu sein, wobei die Bibel eine nicht unerhebliche Rolle spielte. Von Seiten seines Prediger-Ziehvaters und des Konfirmandenunterrichts (vgl. A 78–82) eher im negativen Sinne eingeführt, gelang es Austerlitz bald, eine Umdeutung biblischer Geschichten vorzunehmen – hilfreich waren überdies gerade die mündlichen Geister-„Geschichten“ (A 82) des Walisers Evan (vgl. A 82 f.). „Auch hinter den biblischen Geschichten, die ich [...] in der Sonntagsschule zu lesen bekam, vermutete ich einen auf mich selber sich beziehenden Sinn, einen Sinn, der sich vollkommen von dem unterschied, der sich aus der Schrift ergab, wenn ich mit dem Zeigefinger die Zeilen entlangfuhr“ (A 84), berichtet Austerlitz. Hier wird neben der Abweichung vom Schriftsinn erneut der haptische Leseprozess thematisiert, zugleich schon ein identifikatorisches Moment angedeutet.

Besonders die Moses-Geschichte des AT fasziniert und erschreckt ihn zugleich:

„Ich sehe noch, sagte Austerlitz, wie ich, beschwörerisch vor mich hinmurmeln, immer wieder von neuem die Geschichte von Moses herausbuchstabierte aus der eigens für den Kindergebrauch gedachten, großgedruckten Ausgabe, die mir Miss Parry geschenkt hatte, als es mir zum erstenmal gelungen war, das mir zum Auswendiglernen aufgegebene Kapitel von der Verwirrung der Zungen fehlerfrei und mit schöner Betonung herzusagen. Ich brauche nur ein paar Blätter umzuwenden in diesem Buch, sagte Austerlitz, und ich weiß wieder, wie sehr ich mich damals ängstigte bei der Stelle, an der davon die Rede war, daß die Tochter Levi ein Kästlein machte aus Rohr, daß sie es verklebte mit Erdharz und Pech, und daß sie das Kind sodann in dieses Kästlein hineinlegte und es aussetzte in dem Schilf am Ufer des Wassers – yn yr hesg ar fin yr afon, so war, glaube ich, der Wortlaut.“ (A 84 f.)

Hier fällt erneut die gleich mehrfache Betonung des Rezeptionsprozesses auf: als magische ‚Beschwörung‘ mit ‚Herausbuchstabieren‘ – was Austerlitz später bei Adlers Text wohl intuitiv wiederholen wird – und in Form eines Vortrags von Auswendiggelerntem, bei dem es sich

bezeichnenderweise um die babylonische Verwirrung der Zungen¹⁰ handelt. Das detailliert beschriebene Buch fungiert zudem als Erinnerungsstütze, mit deren Hilfe der hier auch im gegenwärtigen Präsenstempus sprechende Austerlitz die Emotionen von damals regelrecht wiedererleben kann. Auf anderer Ebene kann sein kindliches Interesse gerade an der Moses-Geschichte als frühe Suche nach einer Mustererzählung gelesen werden. Austerlitz – wie die Leser*innen gleichfalls erst später erfahren werden – wurde wie Moses zu seinem Schutz ‚ausgesetzt‘, in einen Kindertransport aus Prag; seine Angstgefühle weisen auf das Wieder-Erinnern voraus.

Als weitere Mustererzählung kommt das allgegenwärtige Wüstenthema (vgl. A 85–88, 93, 331, 363, 396, 406 u. 418) – auch im biblischen Sinne des Auszugs aus Ägypten, obendrein mit Verlorenheit und Vertreibung assoziiert – infrage. Kafkas literarisches Werk ist durch Anklänge an die Hinrichtungsszene im *Proceß*, die *Verwandlung* und die *Strafkolonie* implizite (vgl. A 182, 236, 372 u. 418) wie auch explizite (vgl. A 103 f.) Referenz, besonders erinnert der „Türhüter“ (A 213) an die ‚Türhüter‘-Parabel, als Austerlitz das Prager Staatsarchiv aufsucht (vgl. A 211–215). Seine Mutter spielte in Jacques Offenbachs *Hoffmanns Erzählungen* die Automate Olympia und gab ihm Offenbachs Vornamen (vgl. A 234–237 u. 226). Wiederholt fand gerade der junge Austerlitz in einzelnen Passagen der Literatur die Möglichkeit zur Identifikation und Weiterklärung, indem er „bei einem russischen Schriftsteller von einer ähnlichen Pudermanie“ (A 94) wie der seiner Ziehmutter Gwendolyn las oder für sein Unbehagen im Predigerhaus „in einem anderen Buch die zwar völlig unverständliche, mir aber doch [...] sofort einleuchtende Bezeichnung ‚das arsanische Grauen‘ gefunden“ (A 95) hat.¹¹

Eskapismus, Arzneibüchlein, Kindheitsgeschichten: Tröstendes und Stabilisierendes

Lektüre kann in *Austerlitz* aber auch die eindeutige elementare Funktion des Tröstens und der Stabilisierung einnehmen. Anders als in seiner Kindheitslektüre, deren Suche nach

¹⁰ Nicht nur zitiert Austerlitz auf Walisisch, es kommen weitere Sprachen (u. a. Tschechisch und Französisch, vgl. A 223 f. u. 294 f.) aus seiner Vergangenheit im Text vor; zudem erscheint ihm die *Bibliothèque nationale de France* in Paris als wahre ‚Bibliothek von Babel‘ (vgl. A 393–395; vgl. zum ‚Babylonischen‘ Dubow & Steadman-Jones 2012; zur BnF und der Fiktionalisierung historischer Fakten Niehaus 2006; Cowan 2010a, 2010b).

¹¹ Die Herkunft dieser Formulierung ist dunkel, sie geht wohl auf das homöopathische Mittel *Arsenicum album* zurück (vgl. Blasius 2010). Der DHU-Leitfaden verzeichnet dazu tatsächlich zur Pflegemutter passende Symptome wie „Allgemeine Schwäche, Abmagerung, Hinfälligkeit, Blässe, Cyanose, große Unruhe und Angst bis zur Todesfurcht, [...] Haut juckend und brennend“ (Deutsche Homöopathie Union 1998, S. 56 f.).

Mustererzählungen auch Erschreckendes in sich birgt, berichtet Austerlitz davon, dass er im Internat „das Studieren und Lesen nie als eine Last empfand“ (A 93):

„Ganz im Gegenteil, eingesperrt wie ich bis dahin gewesen war in die walisische Bibel und Homiletik, schien es mir nun, als öffnete sich mit jeder umgewendeten Seite eine weitere Tür. Ich las alles, was die vollkommen willkürlich zusammengestellte Schulbibliothek hergab und was ich von meinen Lehrern leihweise erhielt, Geographie- und Geschichtsbücher, Reisebeschreibungen, Romane und Lebensschilderungen, und saß bis in die Abende hinein über Nachschlagewerken und Atlanten. Nach und nach entstand so in meinem Kopf eine Art idealer Landschaft, [...] bevölkert mit sämtlichen dazugehörigen Gestalten. Da ich mich zu jedem beliebigen Zeitpunkt [...] in diese Welt hineinversetzen konnte, bin ich nie in die Niedergeschlagenheit verfallen, an der so viele in Stower Grange litten.“ (A 93)

Seine ‚wahllose‘ Lektüre ist Weltflucht im doppelten Sinn: Seine vielfältige ‚Recherche‘ eröffnet ihm nicht nur die Welt nach innen, sondern auch den Bereich der wissenschaftlichen Betätigung, wenngleich diese, wie zuvor gesehen, ihn teils schwer belasten wird.

Eine ähnliche Funktion hat Lektüre im Paris der 1950er Jahre zu Beginn seiner Bekanntschaft mit Marie de Verneuil,¹² einer später scheiternden Liebe. Ihre Verbindung gründet sich letztlich auf das Erzählen einer Geschichte: „Alles, was Marie mir fortan bedeutete, sagte Austerlitz, war in dieser Papiermühlengeschichte, mit der sie mir, ohne von sich selber zu reden, ihr Seelenleben offenbarte“ (A 374). Diese indirekte Kommunikation steht Pate für Austerlitz’ eigene intertextuelle Kommunikation mittels Mustererzählungen mit seinem vergessenen Ich, dem Erzähler und den impliziten Leser*innen. Bei Austerlitz’ Aufenthalt in der „Salpêtrière“ (A 384)¹³ nach seinem Zusammenbruch

„[...] brachte mir Marie aus der Bibliothek ihres Großvaters ein 1755 in Dijon herausgegebenes Arzneibüchlein pour toutes sortes de maladies, internes et externes, invétérées et difficiles à guérir, wie es auf dem Titelblatt hieß, ein wahrhaft vollendetes Beispiel der Buchdruckerkunst [...]. Eine jede Zeile dieses schönen Vorworts, sagte Austerlitz, habe ich mehrmals gelesen und desgleichen die Rezepturen [...].“ (A 384 f.)

¹² Zugleich Name einer Figur aus Balzacs *Comédie humaine* (*Les Chouans*).

¹³ Es könnte sich um einen Intertext zu Rilkes *Malte Laurids Brigge* (1910) handeln, dessen Salpêtrière-Aufenthalt ihn sehr verstört (vgl. Rilke 2000, S. 56–63 u. bes. 62–65; vgl. auch Dubow & Steadman-Jones 2012, S. 23). Der Jardin des Plantes, wo Rilke seinen *Panther* schrieb (dessen Schicksal an Austerlitz erinnert), wird wiederholt erwähnt (vgl. A 357 u. 374–376); vgl. ferner Claude Simons gleichnamigen Text.

Die Wirkung benennt er deutlich:

„[...] [U]nd wirklich habe ich über der Lektüre dieses Büchleins, von dem ich heute noch ganze Passagen auswendig weiß, mein verlorenes Selbstgefühl und meine Erinnerungsfähigkeit wiedererlangt, sagte Austerlitz, und bin der lähmenden Körperschwäche, die mich nach dem Besuch des Veterinärmedizinischen Museums befallen hatte, allmählich Herr geworden, [...]“ (A 385)

obgleich die genaue Wirkweise nicht festgestellt werden kann. Das Betrachten veterinärmedizinischer Artefakte hatte vermutlich Austerlitz' Zusammenbruch ausgelöst (vgl. A 381 f.), während gerade ein medizinisches Buch über Heilung „kranke[r] Nerven“ und „Melancholie“ (A 385) seinen Zustand wieder besserte. Das Ansprechende liegt nicht allein im Inhalt, sondern eben auch in dessen bibliophiler Ausstattung und wieder dem Memorieren einzelner Passagen.

Als Austerlitz bei der Vertiefung seiner zurückkehrenden Erinnerungen in Prag sein Kindermädchen Věra wiederfindet, wird in ihrem Austausch die tröstliche Funktion von Lektüre als Erzählung und Memorieren in seiner frühen Kinderzeit evident. In der noch heilen Kindheit hörte er Věras mündlich erzählten „Geschichten“ (A 230) „aus dem Riesengebirge und dem böhmischen Wald“ (A 230) mit „gute[m] Ende“ (A 230), und schon allein das Geräusch beim Umblättern der Buchseiten der studierenden Věra hatte einen beruhigenden Effekt auf das Kind (vgl. A 230 f.). Beide erinnern sich „an ein im letzten Augenblick gekauftes Chaplinheftchen“ (A 253 u. 316) vor Austerlitz' Verschickung¹⁴ und Věra erzählt von „deinem Lieblingsbuch, das vom Wechsel der Jahreszeiten handelte“, welches sie ihm immer wieder vorlesen musste, „trotzdem du es [...] auswendig kanntest“ (A 295). Für Věra selbst scheint nur in Literatur Trost auf: „Nur in den Büchern aus dem letzten und vorletzten Jahrhundert habe sie bisweilen geglaubt, eine Ahnung davon zu finden, was es heißen mochte, am Leben zu sein“ (A 296 f.).¹⁵

¹⁴ Eine von mehreren subtilen Georges-Perec-Referenzen (vgl. Vogel-Klein 2008, S. 83–89).

¹⁵ Ähnlich wirkt ein Gedicht auf den Erzähler, zu Beginn von *Austerlitz* unter Unwohlsein und Sehstörungen leidend (vgl. A 9 f., 39–42 u. 54–61), die vielleicht mit seiner Austerlitz sehr ähnlichen umfassenden Lese- und Schreibarbeit zusammenhängen (vgl. A 56 u. 59; Favret 2015, S. 1323), vielleicht aber auch mit einer Versehrung. Das Gedicht (vgl. A 58 f.) – *Fragment* von Stephen Watts (vgl. the gentle author 2010) – thematisiert den Wunsch nach ‚Zudecken‘ („I long for snow to sweep across“) wie Erinnern („I remember“).

Der ebenfalls Verschollene: Balzacs *Le Colonel Chabert*

Die Romanistin Věra ist es auch, die Austerlitz' Verbindung zu Balzac begründet, besonders zur leitmotivischen „Geschichte“ (A 399) des Colonel Chabert. Diese bewegt sich als Sonder- und zugleich Grenzfall zwischen (impliziter) Suche nach einer Mustererzählung und nach Trost. Bei seiner ersten Pragueise bemerkte Austerlitz in Věras Wohnung „die fünfundfünfzig kleinen karmesinroten Bände[] der *Comédie humaine*“ (A 224). Schicksalhaft ist gerade einer davon Träger zweier Fotos aus dem Besitz seiner wohl in einem Vernichtungslager getöteten Mutter (vgl. A 295), die Věra „am Vorabend durch Zufall wiederentdeckt hatte in einem der fünfundfünfzig karmesinroten Balzacbände [...] der bekanntlich von einem großen Unrecht handelnden Geschichte des Colonel Chabert“ (A 264).

Gegen Ende seiner Erzählungen kommt Austerlitz darauf zurück und gebraucht dabei abermals das wie eine Beschwörung anmutende Epitheton. Nachdem seine Recherchen in der labyrinthischen Neuen Nationalbibliothek ins Stocken geraten sind, habe er

„[...] statt dessen eines Morgens, an dem mir aus irgendeinem Grund die fünfundfünfzig karmesinroten Bände in dem Bücherschrank in der Šporkova in den Sinn gekommen waren, mit der Lektüre der mir bis dahin unbekannten Romane Balzacs begonnen, und zwar mit der Geschichte des von Věra erwähnten Colonels Chabert [...].“ (A 399)

Es folgt eine partielle Zusammenfassung der Erzählung durch Austerlitz (vgl. A 399–401), die hauptsächlich das erste Treffen Chaberts mit seinem zukünftigen Anwalt Derville umfasst (vgl. Balzac 2013, S. 24–32). Abermals kommuniziert Austerlitz – und damit der Text – mit dem Intertext auf mehreren Ebenen; motivische Ähnlichkeiten zu Austerlitz' Lebensgeschichte legen neben der leitmotivischen und persönlichen Trost-Funktion die Funktion als Mustererzählung nahe. Dazu zählen die „Irrfahrt durch Deutschland“ (A 399) und besonders die an die Shoah gemahnende „fosse des morts“ (A 400 f.), welche bei Balzac noch „fosse aux soldats“ (Balzac 2013, S. 30; vgl. hierzu auch Vogel-Klein 2008, S. 80 f.) heißt.

Metaphorisch gilt Chaberts Begrabensein unter den Toten – und den Lebenden (vgl. Balzac 2013, S. 37) – auch für Austerlitz. Er zitiert genau diese Erfahrung auf Französisch; seine Vortragsweise wirkt wie eine Verkörperung, die Grenzen zu Chabert verwischen:

„J'entendis, ou crus entendre, so zitierte Austerlitz aus dem Gedächtnis, indem er durch die Fenster der Brasserie hinausblickte auf den Boulevard Auguste Blanqui, des gémissements poussés par le monde des cadavres au milieu duquel je gisais. Et quoique la mémoire de ces moments soit bien ténébreuse, quoique mes souvenirs soient bien confus, malgré les impressions de souffrances encore plus profondes que je devais éprouver et

qui ont brouillé mes idées, il y a des nuits où je crois encore entendre ces soupirs étouffés.“ (A 400 f.)

In diesem Zitat steht die Flüchtigkeit und Brüchigkeit der Erinnerungen, Leitthema von *Austerlitz*, im Mittelpunkt, verdoppelt in Austerlitz' Zitat aus der Erinnerung, das bedeutsam Chaberts Einfügung „je ne veux rien affirmer“ (Balzac 2013, S. 31) auslöst (vgl. Vogel-Klein 2008, S. 81). *Chabert* vereinigt die in diesem Analysekapitel erörterten Funktionen auf sich: Identifikation und Suche nach Trost, aber auch deren Fragilität.¹⁶

Resümee und Ausblick

In *Austerlitz* hat die Lektüre eine komplexe und ambivalente Stellung. Sie steht im Spannungsfeld zwischen Austerlitz' Arbeit – der zunehmend belastenden Beschäftigung mit Texten zur Baugeschichte –, der dann beginnenden schmerzhaften Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit und der Suche nach Mustererzählungen und Trost. Austerlitz' architekturhistorische Forschungen erhalten lange sein ‚Vermeidungssystem‘ aufrecht; Recherche, Schreiben und Lesen werden dabei zur Qual. Zugleich haben Recherche und Lektüre zu seiner Vergangenheit positive Wirkung und Austerlitz gewinnt Erinnerungen an tröstende Lektüren in seiner Kindheit und Jugend zurück. Auf der Ebene des extradiegetischen Erzählers wird diese Ambivalenz gespiegelt. Mustererzählungen ‚kommunizieren‘ darüber hinaus mit den Leser*innen und legen, wie die Forschung nachgewiesen hat (vgl. Überblick in Wolff 2017, S. 55), ein Netz intertextueller Verknüpfungen offen.

Dabei scheint eine Parallele zur Bibliothherapie auf, zu deren möglichen positiven Wirkungen verbessertes Selbstverständnis, Minderung emotionaler Belastung und die Erkenntnis ähnlicher Erfahrungen als „sense of belonging“ (McCuliss 2012, S. 32) zählen (vgl. ebd., S. 31 f.). Natürlich ist stets zwischen realen und fiktionalen Erfahrungen zu unterscheiden; allerdings hat auch die Bibliothherapie-Forschung ‚Nebenwirkungen‘ von Lektüren bemerkt (vgl. Heimes 2017, S. 119–124). Dort wird ebenfalls diskutiert, inwiefern Materialien kontraproduktiv sein können (vgl. u. a. McCuliss 2012, S. 28). So könnte, ‚verschriebe‘ jemand *Austerlitz* zur Lektüre, bei Menschen mit einer ähnlichen Schreib- oder Sprachkrise Austerlitz' Beispiel bestärkend wirken, da er sich mit demselben Mittel – Literatur – zumindest teilweise daraus

¹⁶ Darüber hinaus sind in *Austerlitz* zahlreiche weitere Parallelen zu *Le Colonel Chabert* (1832/44) zu finden (vgl. auch Vogel-Klein 2008, S. 81), so die partielle Amnesie (vgl. Balzac 2013, S. 34) mit Vergessenswunsch (vgl. ebd., S. 36), mehrere ‚Nervenzufälle‘ (vgl. ebd., S. 33 f., 43 u. 44), Aufenthalte in Psychiatrien (vgl. ebd., S. 35 f., 44 f. u. 113–118), die Unbestimmtheit der Erkrankung (vgl. ebd., S. 34 u. 44), der Waisenstatus (vgl. ebd., S. 43 u. 116 f.) sowie die Erzählerposition gegenüber dem Anwalt.

befreien kann. In diesem Sinne liegt eine Chance in der Potenzierung des Umgangs mit Lektüren in *Austerlitz*, die sich auch auf der Ebene des Erzählers wiederholt. Zugleich bestünden aber auch möglicherweise Hemmnisse, zu denen ebenso Austerlitz' spezifische Versehrung im Kontext der Shoah gehören kann. Ähnlich ambivalent wie die Wirkung der Lektüre innerhalb des Textes könnte sich die Lektüre des Textes selbst entwickeln, weshalb ggf. eine „Gesprächsphase“ (Heimes 2010, S. 90) in therapeutischem Setting angebracht wäre, um die Leseerfahrung einzuordnen und produktiv zu machen.

Doch das Potenzial zu heilsamen Effekten besteht in jedem Fall. W. G. Sebald selbst verweist im Vorwort seines Essaybandes zur österreichischen Literatur *Die Beschreibung des Unglücks* (1985) auf die Wirkungsmacht der Literatur, indem er von der „Parabel von der Buchstabenbrücke zwischen Unglück und Trost“ (Sebald 2012, S. 13) schreibt. Wenn er der „Erklärung unseres persönlichen und kollektiven Unglücks ein Erlebnis“ bescheinigt, „über das das Gegenteil von Unglück, und sei es mit knapper Not, noch zu erreichen ist“ (ebd.), dann kann das nicht nur für seine Figur Austerlitz, sondern letztlich für uns alle gelten.¹⁷

Literatur

- Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. Mit 15 Abbildungen. 5., durchgesehene Aufl. München: Beck 2010.
- de Balzac, Honoré: Le Colonel Chabert. Hrsg. v. Wolfgang Orlich. Bibliogr. erg. Ausgabe. Stuttgart: Reclam 2013.
- Blasius, Jürgen: Eintrag 77 vom 08.02.2010 um 13:43:58 [„arsanische[s] Grauen“]. http://www.onlex.de/_gbuch.php?username=winfriedgeorg&page=4 (24.06.2021).
- Cowan, James L.: W. G. Sebald's *Austerlitz* and the Great Library. History, Fiction, Memory. Part I. In: Monatshefte 102 (2010a), S. 51–81.
- Cowan, James L.: W. G. Sebald's *Austerlitz* and the Great Library. History, Fiction, Memory. Part II. In: Monatshefte 102 (2010b), S. 192–207.
- Deutsche Homöopathie Union (Hrsg.): Homöopathisches Repetitorium. Arzneimittellehre in Tabellenform. Pharmazeutisch überarbeitet. Karlsruhe: DHU 1998.
- Dubow, Jessica/Steadman-Jones, Richard: Mapping Babel. Language and Exile in W. G. Sebald's *Austerlitz*. In: New German Critique 39 (2012), S. 3–26.
- Erll, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung. 3., aktual. u. erw. Aufl. Stuttgart: Metzler 2017.
- Favret, Mary A.: The Pathos of Reading. In: PMLA 130 (2015), S. 1318–1331.
- Fricke, Hannes. Das hört nicht auf: Trauma, Literatur und Empathie. Göttingen: Wallstein 2004.

¹⁷ Gratias ago Nicole Häffner für hilfreiche Anmerkungen (Literatur und Leben!).

- Gansel, Carsten: Die ‚Kategorie Störung‘ – Theorie und Praxis. In: ders. (Hrsg.): Trauma-Erfahrungen und Störungen des „Selbst“. Mediale und literarische Konfigurationen lebensweltlicher Krisen. Berlin: De Gruyter 2020, S. 29–47.
- Grimm, Jacob/Grimm, Wilhelm: Versehen. In: dies.: Deutsches Wörterbuch. Bd. 25: Zwölfter Band I. Abteilung. V–Verzwunzen. Bearb. v. E. Wülcker, R. Meisner, M. Leopold u. a. Fotomechanischer Nachdruck der Erstausgabe 1956. München: dtv 1991, Sp. 1259–1263.
- Haubl, Rolf: Die allmähliche Verfertigung von Lebensgeschichten im soziokulturellen Erinnerungsprozess. In: von Felden, Heide/Klein, Regina/Macha, Hildegard u. a. (Hrsg.): Erinnerung – Reflexion – Geschichte. Erinnerung aus psychoanalytischer und biographietheoretischer Perspektive. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2008, S. 197–212.
- Heimes, Silke: Künstlerische Therapien. Ein intermedialer Ansatz. Stuttgart: UTB 2010.
- Heimes, Silke: Lesen macht gesund. Die Heilkraft der Bibliothérapie. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2017.
- Heimes, Silke: Warum Schreiben hilft. Die Wirksamkeitsnachweise zur Poesietherapie. Mit 5 Tabellen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2012.
- Klüger, Ruth: weiter leben. Eine Jugend. 14. Aufl. München: dtv 2007.
- Kühner, Angela: Trauma und kollektives Gedächtnis. Originalausgabe. Gießen: Psychosozial-Verlag 2008.
- McCulliss, Debbie: Bibliothérapie. Historical and Research Perspectives. In: Journal of Poetry Therapy 25 (2012), S. 23–38.
- Niehaus, Michael: No Foothold. Institutions and Buildings in W. G. Sebald's Prose. In: Denham, Scott D./ McCulloh, Mark Richard (Hrsg.): W. G. Sebald. History, Memory, Trauma. Berlin: De Gruyter 2006, S. 313–334.
- Rilke, Rainer Maria: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Einmalige Sonderausgabe der Gesammelten Werke in neun Bänden. Hrsg. v. August Stahl. Frankfurt a. M.: Insel 2000.
- Sebald, W. G.: Austerlitz. 7. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer 2015. [Sigue A]
- Sebald, W. G.: Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke. 6. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer 2012.
- the gentle author: Stephen Watts, Poet (30.11.2010). <https://spitalfieldslife.com/2010/11/30/stephen-watts-poet/> (24.06.2021).
- Vogel-Klein, Ruth: Französische Intertexte in W. G. Sebalds *Austerlitz*. In: Heidelberger-Leonard, Irene/ Tabah, Mireille (Hrsg.): W. G. Sebald. Intertextualität und Topographie. Münster: LIT 2008, S. 73–90.
- Wittgenstein, Ludwig: Philosophische Untersuchungen. Hrsg. v. Gertrude Elizabeth Margaret Anscombe, Georg Henrik von Wright u. Rush Rhees. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1971.
- Wolff, Lynn L.: Austerlitz. In: Öhlschläger, Claudia/Niehaus, Michael (Hrsg.): W.G. Sebald-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler 2017, S. 48–58.

Versehrte Figuren in der Literatur über die neuen Kriege. Zuschreibungen und Deutungsprozesse in Kriegsheimkehr- und Folternarrativen

Durch Kriege hervorgerufene körperliche und/oder psychische Versehrungen sind sowohl gesellschaftlich als auch literarisch, besonders im Bereich der (Anti-)Kriegsliteratur, ein virulentes Thema. So schreiben sich die in diesem Beitrag fokussierten literarischen Texte über die gegenwärtigen, sog. ‚neuen‘ Kriege (vgl. Kaldor 2000; Münkler 2005) einerseits in ein komplexes außerliterarisches Diskursgefüge und andererseits in eine lange literarische Tradition ein. Dabei ist der interdiskursive Charakter der literarischen Texte zentral: Sie referieren auf real-historische Kriege und die Spezialdiskurse, die an den Deutungsmechanismen der Kriegsversehrten beteiligt sind, und eröffnen zugleich eigene Räume der Aushandlung sowie differente Beurteilungsmöglichkeiten. In diesem Zusammenhang kann für den literarischen Diskurs als „Form der Weltvertextung und Wirklichkeitskonstruktion“ (Nieraad 1994, S. 24) in Bezug auf die Darstellung von Kriegsversehrten ein mehrschichtiger Bezugsrahmen konstatiert werden: zum einen die Verbindung von zwei reflexiv aufeinander bezogenen Ebenen, indem die Texte nicht nur die (gesellschaftliche) Gegenwart der Kriegsversehrten zeigen, sondern zugleich auch zur Bewertung des Krieges beitragen; zum anderen, und damit unmittelbar verbunden, das Aufeinandertreffen mitunter divergierender Sichtweisen von Selbst- und Fremdwahrnehmung, die nicht zuletzt auch Fragen einer persönlichen Schuld tangieren. Anhand von zwei verschiedenen Figuren – dem Kriegsheimkehrer und dem Gefolterten – soll im Folgenden die Funktion der literarischen Darstellung der Versehrten im Mittelpunkt stehen. Hierzu werden drei Romane näher betrachtet, die unterschiedliche Aspekte der neuen Kriege thematisieren. Die Figur des versehrten Kriegsheimkehrers wird in dem aus einem Gemeinschaftsprojekt von Ingo Niermann und Alexander Wallasch hervorgegangenen literarischen Text *Deutscher Sohn* (2010) sowie in dem Roman *Das amerikanische Hospital* (2010) von Michael Kleeberg untersucht. Das 2004 erschienene Werk *Guantánamo* von Dorothea Dieckmann fokussiert einen Inhaftierten in dem titelgebenden Gefangenenlager auf Kuba, anhand dessen der Konnex von Versehrung und Folter beleuchtet wird. Diese literarischen Texte, so die leitende These, greifen das diskursive Geflecht im Kontext der neuen Kriege auf und unterminieren die außerliterarischen Deutungsprozesse des Kriegsgeschehens.

Die Figur des kriegsversehrten Heimkehrers

Aufgrund der doppelten Bewegung des Ein- und Umschreibens der literarischen Texte über die neuen Kriege ist auch der Entstehungskontext der beiden im Zusammenhang der Figur des versehrten Kriegsheimkehrers zur Diskussion stehenden Romane – *Deutscher Sohn* (im Folgenden Sigle ‚DS‘) und *Das amerikanische Hospital* (im Folgenden Sigle ‚AH‘) – relevant. Die sich aus unterschiedlichen Diskursen speisenden Einstellungen zu kriegesischen Konflikten sind nicht zuletzt durch die Historie zweier Weltkriege beeinflusst. Trotzdem kann hier nicht von einer einheitlichen Sicht auf den Krieg gesprochen werden, vielmehr ist „[k]eine gesellschaftliche Realität [...] so sehr durch das Aufeinanderprallen unterschiedlicher Meinungen geprägt wie der Krieg.“ (Jaeger & Petersen 2006, S. 7) Dabei sind diese differenten Aussagen nicht als Entitäten zu verstehen, sondern werden vielmehr aus bestimmten Positionen bzw. Perspektiven heraus getroffen, die diskursiven Aushandlungen unterliegen. In diesen Bereich fallen auch die im politischen Diskurs auftretenden Deutungen und Bewertungen der neuen Kriege, die sich bereits an der (Nicht-)Bezeichnung ablesen lassen: So hat z. B. Franz Josef Jung (Verteidigungsminister 2005–2009) im Zusammenhang mit dem Bundeswehreinsatz in Afghanistan niemals von ‚Krieg‘ bzw. ‚Kriegshandlungen‘ gesprochen, und auch sein Nachfolger Karl-Theodor Freiherr zu Guttenberg (Verteidigungsminister 2009–2011) bezeichnete erst im April 2010 – dem Jahr, in dem die beiden Romane publiziert wurden –, nachdem Mitglieder der Bundeswehr bereits acht Jahre in Afghanistan stationiert waren, die Zustände lediglich als ‚kriegsähnlich‘, später erklärte er, dass es sich um einen ‚Krieg im umgangssprachlichen Sinne‘ handle (vgl. Jahn 2012, S. 178). Dies hat nicht nur verfassungsrechtliche Gründe, sondern kann auch in Zusammenhang mit einem gewandelten Soldat*innenbild gebracht werden, das auf dem Selbstverständnis der Bundeswehr als ‚Friedensmacht‘ basiert, sodass Einsätze „nur über humanitäre Gründe gerechtfertigt werden [können]“ (Dittmer 2009, S 9). Zwar kann eine Abkehr von der Diskursaussage ‚Nie wieder Krieg‘ der Nachkriegszeit hin zu der aktiven Beteiligung an verschiedenen Kriegseinsätzen im Ausland festgestellt werden (vgl. Schwab-Trapp 2002; Geis 2006), allerdings beeinflusst die Vergangenheit das gegenwärtige Bild der Soldat*innen und verschiebt deren Aufgabenbereiche vom aktiven Kampf hin zu Wiederaufbau, humanitären Hilfeleistungen und Stabilisierung.

Daneben sind die Deutungsprozesse aktueller Kriegsgeschehen auch von den gesellschaftlichen Auswirkungen beeinflusst: Im Gegensatz zu der Situation nach den beiden Weltkriegen liegt hier weder die Situation eines verlorenen Krieges noch eine direkte Involvierung der deutschen Bevölkerung in die Kriege vor. Zwar erklärte Peter Struck am 11. März 2004, dass die Sicherheit Deutschlands nicht nur, aber auch am Hindukusch verteidigt werden müsse (vgl. Jahn 2012, S. 178), direkte Konsequenzen des Kriegsgeschehens auf die in Deutschland lebende Bevölkerung sind indes kaum gegeben. Auch auf der rein quantitativen Ebene sind

große Unterschiede festzustellen: Während sowohl nach dem Ersten als auch nach dem Zweiten Weltkrieg die Anzahl der Kriegsversehrten sehr hoch war, sind aufgrund der, gemessen an den Weltkriegen, deutlich geringeren Zahl involvierter Bundeswehrsoldat*innen in Auslandseinsätzen auch wesentlich weniger versehrte Soldat*innen zu verzeichnen.¹

Die definitorische Grundlage von Kriegsversehrung ist indes äquivalent: Hier ist nicht zuletzt die Vergleichsfolie von körperlicher und psychischer ‚Normalität‘ notwendig, deren konstruierte Maßstäbe die Kriegsversehrten eben nicht erfüllen. Damit werden zugleich zwei Aspekte konstitutiv: Zum einen, dass es sich bei der Definition von Versehrung um einen relationalen Begriff handelt, der nicht nur stets auf ein Anderes, zur ‚Norm‘ Erhobenes referiert, sondern der eben auch eine historische Variabilität aufweist (vgl. Krüger-Fürhoff 2001, S. 21); zum anderen, dass es sich um eine sprachliche Diskursivierung handelt, deren damit einhergehende Bedeutungszuschreibungen nicht zuletzt an den verschiedenen Bezeichnungen deutlich werden: von dem bereits im Verlauf des Ersten Weltkrieges kritisierten Begriff ‚Kriegskrüppel‘ über den ‚Kriegsinvaliden‘ bis zur Umbenennung in ‚Kriegsversehrter‘ oder ‚Kriegsbeschädigter‘ (vgl. Möhring 2007, S. 177). Trotz der unterschiedlichen Konnotationen und Bewertungsstrategien, die diesen Termini inhärent sind, kann anhand solcher Komposita ein weiteres konstitutives Merkmal ausgemacht werden: Es handelt sich um eine irreversible Abweichung, die auf eine Verletzung während des Krieges zurückzuführen ist, „eine von außen zugefügte, also nicht angeborene und zudem nicht selbstverschuldete körperliche Abweichung“ (ebd., S. 177 f.). Dies darf indes nicht darüber hinwegtäuschen, dass auch die Definition von Kriegsversehrten einem komplexen Zusammenspiel unterschiedlicher Diskurse, u. a. dem medizinischen, juristischen und administrativen, unterworfen ist (vgl. Goltermann 2015, S. 81). Besonders relevant ist dabei das darauf basierende reziproke Verhältnis zwischen den gesellschaftlichen Deutungsprozessen der Kriegsversehrten und der Bewertung des Krieges: Der kriegsversehrte Körper kann als „zentrales Medium der Kommunikation über den Krieg“ (Kienitz 2008, S. 13) gelesen werden, der aufgrund seiner „plakativen Aussagekraft als Argument gegen oder für den (nächsten) Krieg eingesetzt“ (ebd., S. 22; kursiv i. Orig.) werden kann.

¹ So waren beispielsweise insgesamt rund 160.000 Soldat*innen der deutschen Bundeswehr zwischen Januar 2002 und Juni 2021 in Afghanistan stationiert – zunächst als Beteiligte am ISAF-Einsatz, ab 2015 im Rahmen der NATO-Ausbildungsmission ‚Resolute Support‘. In diesen fast zwanzig Jahren verloren laut offiziellen Angaben des Bundesministeriums der Verteidigung 59 Soldat*innen ihr Leben, 35 davon durch Fremdeinwirkung (vgl. Website der Bundeswehr: Todesfälle in der Bundeswehr). Eine valide Zahl der versehrten Soldat*innen anzugeben, ist problematisch, da davon ausgegangen werden kann, dass es eine hohe Dunkelziffer insbesondere im Bereich der psychischen Erkrankungen aufgrund von Auslandseinsätzen gibt. Einer Studie, die vom Bundesministerium der Verteidigung veröffentlicht wurde, „geht davon aus, dass etwa drei Prozent der Soldaten im Einsatz eine PTBS erleiden und nur die Hälfte davon diagnostiziert wird.“ (Website der Bundeswehr: PTBS – Statistik und Zahlen)

Diese diskursive Kopplung von Kriegsversehrten und Bewertungsstrategien des Krieges spiegelt sich nicht zuletzt auch in der literarischen Darstellung der Kriegsheimkehrer*innen wider.

Mit dem Motiv der Heimkehr partizipieren Niermanns und Wallaschs Roman *Deutscher Sohn* und der Roman *Das amerikanische Hospital* von Michael Kleeberg an einer langen literarischen Tradition, deren Höhepunkte im deutschsprachigen Raum jeweils nach den beiden Weltkriegen zu verorten sind. Charakteristisch für die literarische Darstellung ist der „Zustand des Heimkehrers, sowohl aus moralischer, mentaler oder materieller Sicht“ (Agazzi & Schütz 2010, S. 13), sowie die Situation, „ortlos und glaubenslos, hoffnungslos, skeptisch einer feindlichen Welt bürgerlicher Saturiertheit“ (Müller 2007, S. 48) gegenüberzustehen. Neben der grundlegenden Beschreibung einer durch „Deterritorialisierung und Deplatziertheit“ (Schütz 2013, S. 199) charakterisierten Position ist besonders die in diesen Texten zum Ausdruck kommende Gegenwartsdeutung relevant, die, so Trinks, auf einer überzeugenden Interpretation des Vergangenen, des Krieges, beruht und mögliche Antworträume auf die Frage nach der Schuld eröffnet (vgl. Trinks 2002, S. 40). Zudem tragen auch andere narrative und mediale Darstellungen (z. B. Erlebnisberichte und Filme) zu dem Bild dieser Figur bei, wobei Schütz ab 1955 eine „signifikante Umcodierung der Heimkehrer“ aufzeigt, da die erfolgreichen Filme, deren Buchvorlagen ebenso stark rezipiert wurden, nun nicht mehr wie zuvor „schwer traumatisierte Märtyrer“ zeigen, sondern diese vielmehr als

„[...] zähe und findige Überlebenswillige [dargestellt wurden], gewissermaßen als einstweilen noch expatrierte Wiederaufbauer, kulminierend in der erfolgreichen Flucht, oder aber als tapfere Mediziner, die unbeirrt von Terror und unangefochten von Verführungen ihren humanitären Dienst am gefangenen deutschen Soldaten tun.“ (Schütz 2013, S. 208)

Das Thema der Heimkehr ist besonders in der filmischen Adaption ungebrochen, wie Stefan Hermes nachweist und in diesem Kontext feststellt: „Gemeinsam ist all diesen Narrativen, dass ihre körperlich und/oder psychisch versehrten (Anti-)Helden die Rückkehr in die Heimat als eine Ankunft in der Fremde erfahren: Das ehemals Eigene ist ihnen infolge ihrer Kriegserlebnisse völlig unverständlich geworden“ (Hermes 2014, S. 227).

Trotz unterschiedlicher semantischer Aufladungen kann konstatiert werden, dass die heimgekehrten Soldat*innen „zumeist unbequeme Figur[en]“ (Nesselhauf 2017, S. 9) sind, anhand derer mehrschichtige Reflexionsprozesse angestoßen werden können. Nesselhauf resümiert dazu:

„Damit ist die literarische Figur des Kriegsheimkehrers insgesamt eine *kollektive Sozialfigur*, [...] anhand derer sich gesellschaftlicher Umgang und diskursives Wissen

verhandeln lassen, eine *Symbolfigur* für die Wahrnehmung und das Verständnis der menschlichen Komponente des Krieges, innerhalb des Textes ebenso eine *Reflektionsfigur*, die sich ihrem eigenen Zustand und ihrer literarischen Tradition metareflexiv bewusst ist [...].“ (ebd., S. 327; kursiv i. Orig.)

An diesen nur kursorisch beleuchteten Schlaglichtern werden zum einen die diskursive Rahmung, in die die Heimkehrnarrative eingebettet sind, sowie zum anderen die an der Gegenwart ausgerichteten und in den jeweiligen ästhetischen Kontext eingebundenen Funktionen (vgl. Nitschmann 2015, S. 52) der Kriegsversehrten deutlich.

In den literarischen Texten über die neuen Kriege steht die Versehrung der Kriegsheimkehrer*innen als traumatisches Erlebnis im Vordergrund, das nicht selten zwanghaft reproduziert wird und eine Art Zäsur impliziert, die das Leben der Figuren in ein Davor und ein Danach einteilt (vgl. dazu allgemein ebd., S. 35). Dass die Darstellung von versehrten Soldat*innen nicht zuletzt von sich wandelnden Fremdzuschreibungen, die auch an spezifische Wissensformationen gebunden sind, beeinflusst wird, kann exemplarisch an der in der Folge des Vietnamkrieges seit 1980 offiziell anerkannten Diagnose der Posttraumatischen Belastungsstörung (PTBS) festgemacht werden (vgl. Goltermann 2015, S. 82 f.). Mit dieser Diagnose wird der Einsicht Rechnung getragen, dass „Menschen zu Opfern werden, weil sie durch Gewalteinwirkungen und andere Grausamkeiten langfristige psychische Schädigungen davontragen können.“ (ebd., S. 82) Dies, so zeigt Goltermann, hat die gesellschaftliche Vorstellung und damit nicht zuletzt die Fremdzuschreibung von versehrten Soldat*innen soweit geprägt, dass eine „ubiquitäre[] Trauma-Annahme“ (ebd., S. 84) vorherrscht. Sie führt in diesem Zusammenhang aus:

„Tatsächlich kann man für zahlreiche europäische Länder und die USA sagen, dass die Vorstellung vom ‚Trauma‘ mittlerweile zu einem zentralen Steuerungselement unserer historischen Vorstellungskraft geworden ist, mit der sich unsere Wahrnehmung von Gewaltereignissen in der Geschichte, aber auch in anderen Ländern außerhalb Europas beträchtlich verändert hat.“ (ebd.)

Dieses neue Wissenselement wird auch interdiskursiv und besonders prominent in den literarischen Texten über Kriegsversehrte aufgearbeitet (vgl. dazu auch Wolting 2020). Bereits das Thematisieren des Krieges steht in den Romanen in unmittelbarem Zusammenhang mit den Traumatherapien. So wird beispielsweise in *Deutscher Sohn* für den aus Afghanistan heimgekehrten Soldaten Harald ‚Toni‘ Heinemann, der während einer Patrouille Opfer eines Attentats wurde, bei dem ein Metallsplitter seinen Oberschenkel „bis auf den Knochen aufgerissen“ (DS 13) hat und eine permanent offene Wunde hinterließ, nicht nur die Diagnose PTBS, sondern auch die Behandlungsmethode „Eye Movement Desensitization and Reprocessing,

kurz EMDR“ (DS 56) explizit angeführt. Die Beschreibung der zur Behandlung gehörenden Bewegung der Finger am Anfang der Therapie und am Schluss des Romans bildet eine Zirkelstruktur, was den Interpretationsraum eröffnet, dass der Großteil des Romans als Verarbeitungsprozess unter der bilateralen Stimulation zu lesen ist.

In anderen literarischen Texten über die neuen Kriege, in denen die psychische Versehrtheit der Kriegsheimkehrer*innen inszeniert wird, werden PTBS indes nicht (sofort) diagnostiziert, sodass hier nicht zuletzt aufgrund der außertextuell weit verbreiteten Einsicht in die Auswirkungen traumatisierender Erlebnisse im Krieg eine Kritik an der Behandlung der versehrten Figuren deutlich wird. So erläutert in dem Roman *Das amerikanische Hospital* der traumatisierte Soldat David Cote, der an der Bodenoffensive im Zweiten Golfkrieg beteiligt war (vgl. AH 86), dass in den Sitzungen seiner ersten Therapie vornehmlich versucht wird, frühkindliche Traumata zu eruieren, die Cotes Angstzustände erklären könnten, was zur Folge hat, dass der Krieg selbst in der Therapie ausgeschlossen wird. In diesem Sinne berichtet Cote über seinen Analytiker: „[D]en interessiert mehr meine Jugend in Worcester. Krieg kenne ich selbst, Captain Cote, hat er mir gesagt. Der Krieg ist immer entsetzlich, darüber müssen Sie mir nichts erzählen.“ (AH 94) Die Ursache des Traumas wird dementsprechend nicht in der Gewalterfahrung während des Kriegsgeschehens, sondern in der Familienhistorie gesucht, Cote habe die Erwartungshaltung seiner Familie nicht erfüllen können – „fehlende Katharsis nach all der Angst und Anspannung. Es hatte keine wirkliche Schlacht, keinen echten Kampf gegeben, um sie zu lösen.“ (AH 88) Das Trauma wird also interessanterweise an den zu den zwischenstaatlichen Kriegen diametralen Merkmalen der neuen Kriege, besonders der asymmetrischen Kriegsführung (vgl. dazu Münkler 2005; Münkler 2006; Kaldor 2000), festgemacht: Der Krieg sei ohne „Höhe“ gewesen, „ohne Glorie“ (AH 89). Im Umkehrschluss würde das bedeuten, dass zwischenstaatliche Kriege, die eine solche ‚wirkliche‘ Schlacht umfassen, keine Traumata auslösen. Zudem wird hier, eingebettet in den psychotherapeutischen Rahmen, zumindest indirekt auch auf eine Zuschreibung des Heroischen Bezug genommen, das einen Aspekt des vielschichtigen Bildes der Kriegsheimkehrer besonders nach dem Ersten Weltkrieg und dann wieder aufgegriffen im Kontext des Nationalsozialismus ausmacht. Steffen Röhrs konstatiert zu dergestalt konstruierten Heldenmythen ein ambivalentes Verhältnis zwischen einem glorifizierenden Heldenkult aufgrund außergewöhnlicher Leistungen und Tapferkeit im Kriegsgeschehen auf der einen und der massiven Gewalterfahrung auf der anderen Seite, sodass auch „vermeintlich eindeutigen Heldenbildern eine Ambiguität“ eingeschrieben ist, „die gerade in Zeiten politischer und sozialer Instabilität zu Deutungskämpfen um heroische Selbst- und Fremdwahrnehmungen führen kann.“ (Röhrs 2019, S. 47) Eben dieses auf Mehrdeutigkeit und Ambivalenz basierende Bild verschiebt sich in Kleebergs Roman indes, heroische Taten Einzelner – als Zuschreibung von außen und als Selbstwahrnehmung – werden in der Erzählung über den Krieg gänzlich suspendiert. An die Stelle von Heldenerzählungen als

„kulturelle Konstruktionen, fragile erzählerische Gebilde“ (Voss 2011, S. 181) treten vielmehr die Gewalterfahrungen des Soldaten Cote – auch außerhalb des konkreten Gefechts, insbesondere gegenüber Zivilist*innen. Besonders signifikant wird dies in der rhetorischen Frage: „Das Schlimme ist, erklärte Cote, die Übergänge sind fließend im Krieg. Was ist noch Kriegshandlung und was ist schon Massaker?“ (AH 130) Das Trauma gründet so auch in einer als fließend wahrgenommenen Grenze zwischen legalem Verhalten und illegaler Gewaltanwendung, die außerhalb des Kriegsgeschehens eine normative Geltung beansprucht.

Deutlich wird insgesamt, besonders im Kontext des beschriebenen zweiten Therapieansatzes, dass in dem drei Erzählebenen umfassenden Roman *Das amerikanische Hospital* die Psychotherapie selbst zum zentralen Erzählanlass über das Trauma wird, indem der Soldat im Rahmen der intradiegetisch erzählten Treffen mit der Figur Hélène berichtet, was er in den Therapiesitzungen aufgearbeitet hat. So wird die Gewalt während des Krieges als Ursache für die psychische Versehrung des Soldaten zweifach vermittelt dargestellt – als Erzählung über das therapeutische Erzählen. Dabei entsteht ein Spannungsverhältnis zwischen der intra- und metadiegetischen Ebene. Cote führt einerseits auf der intradiegetischen Erzählebene das Dilemma aus – gleichsam eines theoriegeleiteten poetologischen Konzepts (vgl. Willeke 2018, S. 227) –, „eine kohärente Geschichte erzählen zu wollen“, aber lediglich „Einzelheiten, Fetzen, [...] Erinnerungssplitter“ zu erinnern, „die sich zu nichts Logischem zusammenfügen“ (AH 73). Andererseits berichtet er auf der metadiegetischen Erzählebene, in der das aufgearbeitete Kriegsgeschehen erzählt wird, weitestgehend chronologisch über die Erlebnisse. Damit werden sowohl die Strukturen des Traumas als auch deren prozessuale Aufarbeitung erzählerisch aufgegriffen.

Zudem ist eine Verschränkung des psychologischen Diskurses mit dem politischen festzustellen, wenn die Behandlung der Kriegsversehrten mit der Bewertung des Krieges verbunden wird. In diesem Sinne werden die beschriebenen Therapien in Kleebergs Roman zwar von der amerikanischen Armee bezahlt (vgl. AH 96 f.), allerdings aufgrund eines politischen Ansinnens: Dem Militär sei sehr daran gelegen, dass die Versehrten wieder gesunden, und zwar nicht primär, um sie in die Gesellschaft und Wirtschaft zu reintegrieren (vgl. dazu allgemein Horn 2002), sondern um das öffentliche Bild des Krieges zu beeinflussen; die Armee wolle sich bestätigt fühlen, „dass es so schlimm nicht gewesen sein kann.“ (AH 117) Dies ist umso bedeutender, wenn man bedenkt, dass dieser Golfkrieg den „Übergang der Kriegsberichterstattung aus dem Zeitalter der Zensur in das der Desinformation“ (Paul 2005, S. 19) markiert und er „[i]konografisch [...] als weitestgehend sauberer, durch präzise Luftschläge durchgeführter, gleichsam entkörperlichter High-Tech-Krieg“ (ebd., S. 21) inszeniert wurde. Das in dem Roman so deutlich ausgestellte Kalkül lässt entsprechend nicht nur die individuellen Belange des Soldaten Cote unberücksichtigt und steht der beschriebenen Gewalterfahrung diametral entgegen, sondern kann auch als Kritik am hegemonialen Konstruktionswillen des

politischen Diskurses gelesen werden. Daneben stehen in dem Roman auch die Gründe für die Kriegsführung insgesamt zur Disposition, kulminierend in der Auffassung der Figur Hélène, der Zweite Golfkrieg sei aufgrund wirtschaftlicher Vorteile, besonders der Kontrolle über das dort geförderte Öl und den durch einen Krieg entstehenden Gewinn für die Waffenindustrie, geführt worden (vgl. AH 46).

Während hier also die Therapie als Instrument zur Beeinflussung der gesellschaftlichen Bewertungsmechanismen über den Krieg, als Moment der Einpassung in das propagierte Bild eines ‚sauberen‘ Krieges problematisiert wird, referiert der Roman *Deutscher Sohn* mit der Darstellung der Partei *Die Linke* direkt auf den politischen Diskurs. Der versehrte Kriegsheimkehrer Harald Heinemann soll, ungeachtet seiner eigenen Meinung zum Krieg, einen Vortrag anlässlich einer Mitgliederversammlung halten. Der Protagonist, dem es selbst primär um die „Aufwandsentschädigung“ (DS 33) von 200 Euro geht, wird hier aufgrund seiner sichtbaren körperlichen Verletzung als Opfer des Krieges präsentiert, um die innerparteiliche Anti-Kriegshaltung zu stützen. Die politische Vereinnahmung des Versehrten wird in dem Kontrast zwischen der skandierten Parole der Parteimitglieder „Dem Frieden eine Chance – Truppen raus aus Afghanistan!“ (DS 42) und der in Lachtränen mündenden Belustigung des Soldaten über die gesamte Veranstaltung, was auch noch als Rührung fehlgedeutet wird, umso anschaulicher.

Neben diesen kritischen Darstellungen der miteinander verbundenen Spezialdiskurse Medizin und Politik ist die in der literarischen Tradition fest verankerte Inszenierung der Kriegsversehrten als in der Peripherie der Gesellschaft verortete Außenseiter – Nitschmann liest die Versehrten in diesem Sinne als Allegorie für die gesellschaftlichen Zustände (vgl. Nitschmann 2015, S. 195) – auch konstitutiv für die Literatur über die neuen Kriege. Diese exkludierende Außenseiterposition manifestiert sich nicht zuletzt in den geschlossenen Räumen, in denen sich die Figuren bewegen und die so gleichermaßen semantisiert werden: Sowohl das titelgebende Hospital in Kleebergs Roman als auch das Bundeswehrkrankenhaus und das Elternhaus, das der Protagonist in *Deutscher Sohn* nicht verlassen will, deuten auf die Position am Rande der Gesellschaft hin. Die hieraus resultierende Kritik an den gegenwärtigen und – im Gegensatz zu den Heimkehrnarrativen der Weltkriegsliteratur – teilweise noch nicht abgeschlossenen Kriegen geht einher mit einer Transformation des Opferbegriffs, die nach 1945 einsetzte (vgl. Goltermann 2015, S. 74), auch wenn dieser nachträgliche Umdeutungsprozess „natürlich mit der Wirklichkeit des Dritten Reichs nichts zu tun hat.“ (Koselleck 1999, S. 215) Dieser evoziert eine Verschiebung der Wahrnehmung vom aktiven hin zum passiven Opfer, also einem Opfer von Gewalt. Derartige Ambivalenzen hervorrufoende Transformationsprozesse, die auch die etwaige Schuld der Soldat*innen tangieren, werden in diesen Texten über die neuen Kriege kaum thematisiert, der Status des Opfers von Gewalt ist deutlich fixiert. Während in dem Roman *Deutscher Sohn* die Verhandlung persönlicher Schuld auch nicht indirekt

geführt wird, begreift Cote in *Das amerikanische Hospital* lediglich seine Beteiligung am Krieg als falsch, mehrfach findet sich der Verweis, nur Befehle ausgeführt zu haben (vgl. AH 143), sodass sein Verhalten im Krieg „richtig“ gewesen sei, „und was ich falsch gemacht habe, liegt nicht in meiner Verantwortung“ (AH 197). Eine mögliche Schuld wird in diesem Sinne auf eine höhere Ebene verlagert. Auch wenn in diesem Zusammenhang angedeutet wird, dass ohne die Kriegshandlungen etwas noch „Schlimmeres“ (ebd.) hätte geschehen können, wird ein aktiver Opferbegriff, der ein Opfer für das ‚Vaterland‘ oder auch für einen gerechten Krieg einschließt, negiert. Dies trägt grundlegend zur Semantisierung der gegenwärtigen Kriege bei, indem nicht nur jedwedes heroische Moment, sondern auch eine den Kriegen Sinn verleihende Ebene verneint wird. Hinzu kommt, dass ein von Nitschmann ausgemachtes Charakteristikum in der Darstellung versehrter Figuren (vgl. Nitschmann 2015, S. 466) hier gerade nicht zum Tragen kommt: Die versehrten Heimkehrer reproduzieren nicht die erlittene Gewalt, sie entwickeln sich gerade nicht vom Opfer zum Täter, sondern werden vielmehr als vom Krieg gezeichnete Figuren inszeniert, die versuchen, mit den physischen und psychischen Folgen des Kriegserlebens umzugehen. Die passive Rolle der Figuren wird zusätzlich durch die Einbettung in ein diskursives Zuschreibungs- und Deutungssystem offenkundig. Die gerade an den Kriegsinvaliden der Weltkriege entspringende Mehr- und Vieldeutigkeit der Perspektiven auf den Krieg (vgl. Kienitz 2008, S. 345) oder auch der aufgrund von divergierenden Selbst- und Fremdwahrnehmungen der Soldaten evozierte „Deutungskampf“ (Echternkamp 2014, S. 189–327) wird hier tendenziell aufgehoben und homogenisiert. So kann konstatiert werden, dass die Funktion der literarisierten versehrten Kriegsheimkehrer, insbesondere durch die in den Therapien beschriebene erlittene Gewalt im Kriegsgeschehen, darin liegt, die Kriegshandlungen insgesamt zur Disposition zu stellen und v. a. die in der hegemonialen Ordnung verankerte politisch-institutionelle Sinnstiftung des Krieges als für die Involvierten folgenlos bleibende ‚Friedensmission‘ oder eines ‚sauberen‘ Krieges zu unterminieren.

Die Figur des Gefolterten

Die Verbindung von Versehrung und erlittener Gewalt mit einem kriegsverurteilenden Gestus, der auch die Sinnhaftigkeit des Krieges infrage stellt, wird in einem anderen für die neuen Kriege konstitutiven Figurenkollektiv noch stärker expliziert: die Gefolterten. Ebenso wie die Kriegsliteratur ist die Thematisierung der Folter in ein ganzes Bündel diskursiver Formationen eingebunden und hängt nicht zuletzt auch mit der real-historischen Erfahrung der Folter zusammen. Die literaturhistorische Verflechtung von Krieg und Folter kann u. a. an einigen zentralen Stationen der literarischen Verhandlungen historischer Ereignisse festgemacht werden: der Erste Weltkrieg mit seiner hohen Zahl an Kriegsheimkehrern und -traumatisierten,

die unter dem Eindruck eines technisierten Krieges, in dem der Zufall über Leben und Tod entschied, standen (vgl. Kramer 2004, S. 369 f.), und v. a. auch das nationalsozialistische Regime, das die Folter wieder in den politischen Diskurs integrierte, sowie die Shoah (vgl. ebd., S. 34). Das literarische Sprechen über die Folter änderte sich nach 1933 auch dadurch, dass nun Autor*innen über die Folter schrieben, die sie selbst erlebt hatten, was zum „Verlust an Experimentierfreudigkeit“ und zu einem „abbildorientierte[n] Schreiben“ (ebd., S. 433) sowie einer klaren dichotomen Zuordnung von folternder und gefolterter Person führte. Während die Autor*innen hier über authentische Erfahrungen berichten, was zu einer „Moralisierung des literarischen Diskurses über die Folter“ (ebd., S. 435) beitrug, wird in dem Roman *Guantánamo* (im Folgenden Sigle ‚G‘) von Dorothea Dieckmann u. a. mittels verschiedener Paratexte wie der Gattungszuordnung als Roman und der Vorbemerkung gerade der fiktive Charakter unterstrichen. Allerdings wird neben den inhaltlichen Referenzen auf den Afghanistankrieg (vgl. u. a. G 37) allein schon durch das titelgebende Gefangenenlager der Konnex zu den neuen Kriegen unmittelbar hergestellt, da es wohl kaum einen anderen Ort auf der Welt gibt, der den vom damaligen US-amerikanischen Präsidenten George W. Bush ausgerufenen ‚Global War on Terrorism‘ so symbolisiert wie das Lager Guantánamo auf Kuba, in das bereits wenige Monate nach den Terroranschlägen vom 11. September 2001 die ersten Männer interniert wurden (vgl. zur politischen Dimension des Raums Guantánamo Willeke 2019). Ebenfalls unmittelbar mit diesem in der Fiktion aufgerufenen Raum verbunden ist das Thema der Folter. In diesem Zusammenhang stehen auch die Folterbilder aus Abu Ghraib, die einen Skandal hervorriefen und nur wenige Monate vor der Publikation des Romans veröffentlicht wurden, womit sie zu einem Bestandteil der sich diskursiv überlagernden Deutungspraktiken der Rezeption wurden. Doch im Gegensatz zu diesen Fotografien ist in dem Roman nicht eine Abstand gewährende, außenstehende Beobachter*innenposition vorherrschend, sondern eine interne Fokalisierung, sodass die Rezipierenden an der Gedanken- und Gefühlswelt des inhaftierten Protagonisten Rashid Bakhrani sowie an seiner Wahrnehmung der spezifischen Machtstrukturen des Gefangenenlagers partizipieren können. Dies hat direkte Auswirkungen auf die Darstellung der Verletzung als Verschränkung von körperlichem und psychischem Erleben, denn ein zentrales Charakteristikum von Folter „als absolute Praxis der Grausamkeit, eine Technik der Vernichtung der Person“ (Le Breton 2007, S. 228) schließt explizit sowohl physische als auch psychische Gewaltakte ein, die darauf ausgelegt sind, dauerhafte, irreversible Spuren zu hinterlassen. Wenn Morris für den Schmerz allgemein festhält, dass dieser kein rein physiologischer Vorgang ist, sondern immer auch psychische Faktoren umfasst (vgl. Morris 1994, S. 44 f.), die der kulturellen Prägung und damit dem kulturellen Wissen innerhalb von Deutungsprozessen unterliegen (vgl. ebd., S. 32–34 u. 81; vgl. dazu auch Ivanović 2008, S. 11–28), kann dies für den durch Folter hervorgerufenen Schmerz in besonderem Maße konstatiert werden. In der literarischen Darstellung der Folter werden in diesem Sinne auch die

zeittypischen diskursiven Zuschreibungen vom Individuum deutlich und verdichten sich zu spezifischen Diskursmustern (vgl. Kramer 2004, S. 35).

Anders als in den zuvor beschriebenen Narrativen über Kriegsheimkehrer wird hier eine neue Perspektive auf eine klandestine Praxis eröffnet. So kann in Anlehnung an Rancières Denkfigur des Dissens, die eine Umverteilung des Sinnlichen impliziert, also sichtbar macht, was zuvor unsichtbar war (vgl. Rancière 2007, S. 14), argumentiert werden, dass die literarische Imagination der Folter als Praxis der Versehrung im Kontext der neuen Kriege etwas bisher Ausgeschlossenes aufgreift: die aus dem Diskurs nahezu ausgeschlossene Stimme des Inhaftierten. Während bei den literarisierten Kriegsheimkehrern die Versehrung im Sinne eines traumatischen Ereignisses analeptisch reproduziert wird, stellt sie durch Foltertechniken hervorgerufen in dem Roman *Guantánamo* die Handlung des Textes dar. Damit bezieht sich diese Umverteilung des Sinnlichen nicht nur auf die Thematisierung selbst, sondern auch auf die Gewaltdarstellung in der Relation ‚Täter*in – Opfer‘. Denn konstitutiv für die Definition von Folter ist, dass die Täter*innenseite von staatlichen Akteuren besetzt ist, wodurch die Folter zu einem spezifischen Herrschaftsmittel wird (vgl. Reemtsma 1991a; vgl. dazu auch Burschel, Distelrath & Lembke 2000). Damit wird das Täter*in-Opfer-Verhältnis gleichsam verkehrt: Die inhaftierten (vermeintlichen) Terroristen werden zu Opfern staatlicher Gewalt. Dabei ist auch der Aspekt, den Reemtsma als ‚sozialen Sinn‘ der Folter beschreibt, bedeutsam: Durch die Folterpraktiken wird eine bestimmte Menschengruppe gekennzeichnet, gegen die es überhaupt möglich ist, Folter anzuwenden (vgl. Reemtsma 1991b, S. 248). Diese Gruppe wiederum konstituiert sich hier im Sinne einer Zirkelstruktur über das Gefangenenerlager selbst: „Im Lager soll ermittelt werden, dass es sich bei den Insassen um gesetzlose Straftäter handelt, die deshalb die Inhaftierung im Lager verdienen.“ (Willemsen 2006, S. 11) Signifikant im Kontext der literarischen Darstellung ist dabei, dass die Soldat*innen kaum individuelle Züge aufweisen, sondern v. a. als „Maschinen“ (G 42) und Gewaltausübende inszeniert werden: „Rashid duckt sich, ein Schlag trifft ihn am Hinterkopf, zwei in die Seiten, rechts-links, seine Knie knallen auf den Holzboden, ein Tritt in den Rücken, sein Oberkörper sackt vornüber“ (G 74). Ganz die Perspektive des Protagonisten einhaltend, steht die gegen ihn gerichtete Gewalt im Vordergrund. Die spezifischen Mechanismen von Wissen und Macht, die selbst die unter Gewaltanwendung geäußerte Rede zu „Insignien der Macht“ (Scarry 1992, S. 85) der Verhörenden werden lassen, sind dabei zentral, indem offenkundig wird, dass der Wahrheitsgehalt der Aussagen kaum eine Rolle spielt und der Protagonist Informationen geben soll, von denen er behauptet, sie nicht zu besitzen. In diesem Zusammenhang steht auch die spezifische, die Semantik von Worten verkehrende Lagersprache: Nachdem dem Protagonisten die Entlassung in Aussicht gestellt wurde, zumindest aber bessere Haftbedingungen, und er daraufhin einen falschen Namen angibt und behauptet, rein zufällig zur falschen Zeit am falschen Ort gewesen zu sein, wird dem Inhaftierten gesagt, er benötige, bevor das Verhör fortgesetzt werden könne, eine

Unterbrechung – die angekündigte Erholung bedeutet, dass er nach verbalen Demütigungen mit Wasser übergossen und anschließend nackt in einen Eisschrank gesperrt wird (vgl. G 75–79). Die Gewaltanwendungen zeigen alsbald Wirkung, sie lösen die Identität des Protagonisten und seine Sprache auf (vgl. dazu auch Willeke 2018, S. 391), indem die von den Verhörenden dargelegte Version der ‚Wahrheit‘ gleich einem Palimpsest Rashids eigene überschreibt: „Sie haben ihm die Richtung gezeigt, mit Worten und Schlägen, mit Hitze und Kälte, er muß nur mitgehen, muß sich nur auf die Spur verlassen, er hat verstanden, er ist einverstanden.“ (G 82)

Dies impliziert einen weiteren zentralen Unterschied zu den literarisierten Kriegsheimkehrern: Während die Soldaten aufgrund ihrer Versehrung als dysfunktionale Außenseiter dargestellt werden, bedingen die Lagerstrukturen hier nicht nur die physischen und psychischen Versehrungen, sondern sind funktional in die Mechanismen des Lagers eingebunden und bringen gerade zum Ausdruck, dass sie funktionieren. Die Struktur des gesamten Raums – die vollkommene Überwachung, die Entmenschlichung, die Sprache – ist darauf ausgelegt, den Terroristen als solchen zu identifizieren und den Status der Unbestimmtheit in den der Eindeutigkeit zu transformieren. Dabei werden Gewalt und Folter als klandestine Praktiken von den Figuren eingesetzt, die als Staatsvertreter*innen agieren. So stellt der Roman eine soziale und politische Wirklichkeit aus, die direkt auf rechtsstaatliche und demokratische Grundsätze verweist, die in diesem Raum lediglich durch ihre Negation in Erscheinung treten. Der Verstoß gegen das international ratifizierte Folterverbot, das ein *ius cogens* und damit nicht derogierbar ist (vgl. Harrasser, Macho & Wolf 2007, S. 10), evoziert so eine Kritik, die nicht zuletzt auf den ‚War on Terrorism‘ insgesamt zurückverweist und noch potenziert wird durch die mit der Unschuldsbehauptung des Protagonisten einhergehende Unentscheidbarkeit hinsichtlich der Frage, ob er tatsächlich Mitglied einer terroristischen Organisation ist. Und es ist noch ein weiterer Unterschied zu den versehrten Kriegsheimkehrern festzustellen: Während durch die literarische Einbindung des psychologischen Diskurses und der Therapien zumindest die Möglichkeit offengehalten wird, dass die Protagonisten ihr Trauma überwinden können, zeichnet sich die Versehrung im Kontext der Folterdarstellung gerade durch ihren anhaltenden Zustand aus. Damit durchkreuzt die Darstellung der Folter besonders als unsichtbare, aber alltägliche Seite des Krieges die Vorstellung eines gerechten Krieges; der versehrte Körper wird zum Signum des ungerechten Krieges.

Damit kann konstatiert werden, dass sich die hier zur Diskussion stehenden Romane durch eine Gegenbewegung charakterisieren lassen: Die Inszenierung des versehrten Kriegsheimkehrers zeichnet sich durch eine deutliche Tendenz zur Homogenisierung aus, indem jegliches heroische Moment des Krieges und Aushandlungen einer potenziell eigenen Schuld suspendiert und die Figuren als passive Opfer von Gewalterfahrungen gezeigt werden. Demgegenüber werden vermeintlich eindeutig fixierte Kategorien von Freund*in und Feind, Täter*in und Opfer in der literarischen Darstellung des gefolterten Guantánamo-Inhaftierten u. a.

durch die Gewaltinszenierung und Unschuldshauptung unterlaufen, das Gefüge wird vielschichtig und ambig. Gemeinsam ist den Romanen somit, dass sie als kulturelle Produkte, die auch „unsere Einstellung, unsere kognitiven Konzepte zu Gewaltphänomenen“ (Düsterberg 2000, S. 1) mitkonstituieren, und als literarische Reflexionen über gegenwärtige Kriegsgeschehen darauf verweisen, wie Kriege im öffentlichen Diskurs bewertet werden und welchen Wahrnehmungsmustern sie unterliegen. Darüber hinaus werden die Möglichkeiten der Literatur, bestimmte Diskurse zu verarbeiten (vgl. dazu auch Köppen 2005) und den Kriegsereignissen eine eigene Deutung zu verleihen (vgl. Heukenkamp 1991, S. 17 f.), bedeutsam. Gerade im Zusammenhang dieser wertenden und deutenden Funktion von Literatur ist die thematische Aufarbeitung von Versehrung als inhärenter Bestandteil des Krieges zentral. Denn anhand der Darstellung versehrter Figuren werden Vorstellungen über einen ‚sauberen Krieg‘ oder auch einen ‚gerechten Krieg‘ kritisch verhandelt. Die Romane entwerfen eine andere Perspektive auf die neuen Kriege und evozieren somit „gegenseitige Bezugnahmen von heterogenen Ordnungen des Sinnlichen“ (Rancière 2006, S. 89), die „Formen der Neugestaltung von Erfahrung [herstellen]“ (ebd., S. 90). Sie schreiben sich in diesem Sinne mittels ihrer spezifischen ästhetischen Verfahren in die Diskurse ein und zugleich gegen sie an.

Literatur

- Agazzi, Elena/Schütz, Erhard: Heimkehren – Ein Vorwort. In: dies. (Hrsg.): Heimkehr: Eine zentrale Kategorie der Nachkriegszeit. Geschichte, Literatur und Medien. Berlin: Duncker & Humblot 2010, S. 7–20.
- Le Breton, David: Schmerz und Folter. Der Zusammenbruch des Selbst. In: Harrasser, Karin/Macho, Thomas/Wolf, Burkhardt (Hrsg.): Folter. Politik und Technik des Schmerzes. München: Fink 2007, S. 227–242.
- Burschel, Peter/Distelrath, Götz/Lembke, Sven: Eine historische Anthropologie der Folter. Thesen, Perspektiven, Befunde. In: dies. (Hrsg.): Das Quälen des Körpers. Eine historische Anthropologie der Folter. Köln: Böhlau 2000, S. 1–26.
- Dieckmann, Dorothea: Guantánamo. Roman. Stuttgart: Klett-Cotta 2004. [Sigle G]
- Dittmer, Cordula: Gender Trouble in der Bundeswehr. Eine Studie zu Identitätskonstruktionen und Geschlechterordnungen unter besonderer Berücksichtigung von Auslandseinsätzen. Bielefeld: transcript 2009.
- Düsterberg, Rolf: Soldat und Kriegserlebnis. Deutsche militärische Erinnerungsliteratur (1945–1961) zum Zweiten Weltkrieg. Motive, Begriffe, Wertungen. Tübingen: Niemeyer 2000.
- Echternkamp, Jörg: Soldaten im Nachkrieg. Historische Deutungskonflikte und westdeutsche Demokratisierung 1945–1955. München: Oldenbourg 2014.
- Geis, Anna: Den Krieg überdenken. Kriegsbegriffe und Kriegstheorien in der Kontroverse. In: dies. (Hrsg.): Den Krieg überdenken. Kriegsbegriffe und Kriegstheorien in der Kontroverse. Baden-Baden: Nomos 2006, S. 9–46.

- Goltermann, Svenja: Der Markt der Leiden, das Menschenrecht auf Entschädigung und die Kategorie des Opfers. Ein Problemaufriss. In: Historische Anthropologie. Kultur, Gesellschaft, Alltag 23 (2015), S. 70–92.
- Harrasser, Karin/Macho, Thomas/Wolf, Burkhardt: Schmerzgrenzen: Politik, Technik und mediale Dramaturgie der Folter. Zur Einführung. In: dies. (Hrsg.): Folter. Politik und Technik des Schmerzes. München: Fink 2007, S. 9–26.
- Hermes, Stefan: „Guten Morgen, Afghanistan!“. Der Bundeswehreininsatz am Hindukusch als literarisches Sujet. In: Dunker, Axel/Hofmann, Michael (Hrsg.): Morgenland und Moderne. Orient-Diskurse in der deutschsprachigen Literatur von 1890 bis zur Gegenwart. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2014, S. 221–241.
- Heukenkamp, Ursula: Zwang zur Erinnerung, Lust zum Vergessen. In: dies. (Hrsg.): Militärische und zivile Mentalität. Ein literaturkritischer Report. Berlin: Aufbau 1991, S. 7–23.
- Horn, Eva: Der Krüppel. Maßnahmen und Medien zur Wiederherstellung des versehrten Leibes in der Weimarer Republik. In: Schmidt, Dietmar (Hrsg.): KörperTopoi. Sagbarkeit – Sichtbarkeit – Wissen. Weimar: VDG 2002, S. 109–136.
- Ivanović, Christine: Peinliche Zeiten, im Allgemeinen und im Besonderen. Vorüberlegungen zum „Kulturfaktor Schmerz“. In: Hirano, Yoshihiko/dies. (Hrsg.): Kulturfaktor Schmerz. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 11–28.
- Jaeger, Stephan/Petersen, Christer: Einleitung. In: dies. (Hrsg.): Zeichen des Krieges in Literatur, Film und den Medien. Bd. 2: Ideologisierung und Entideologisierung. Kiel: Ludwig 2006, S. 7–12.
- Jahn, Egbert: Politische Streitfragen. Bd. 2: Deutsche Innen- und Außenpolitik. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2012.
- Kaldor, Mary: Neue und alte Kriege. Organisierte Gewalt im Zeitalter der Globalisierung. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000.
- Kienitz, Sabine: Beschädigte Helden. Kriegsinvalidität und Körperbilder 1914–1923. Paderborn: Schöningh 2008.
- Kleeberg, Michael: Das amerikanische Hospital. Roman. München: Deutsche Verlags-Anstalt 2010. [Sigle AH]
- Köppen, Manuel: Das Entsetzen des Beobachters. Krieg und Medien im 19. und 20. Jahrhundert. Heidelberg: Winter 2005.
- Koselleck, Reinhart: Die Diskontinuität der Erinnerung. In: Deutsche Zeitschrift für Philosophie 47 (1999), S. 213–222.
- Kramer, Sven: Die Folter in der Literatur. Ihre Darstellung in der deutschsprachigen Erzählprosa von 1740 bis ‚nach Auschwitz‘. München: Fink 2004.
- Krüger-Fürhoff, Irmela Marei: Der versehrte Körper. Revisionen des klassizistischen Schönheitsideals. Göttingen: Wallstein 2001.
- Möhring, Maren: Kriegsversehrte Körper. Zur Bedeutung der Sichtbarkeit von Behinderung. In: Waldschmidt, Anne/Schneider, Werner (Hrsg.): Disability Studies, Kulturosoziologie und Soziologie der Behinderung. Erkundungen in einem neuen Forschungsfeld. Bielefeld: transcript 2007, S. 175–197.
- Morris, David B.: Geschichte des Schmerzes. Aus dem Amerikanischen v. Ursula Gräfe. Frankfurt a. M.: Insel 1994.

- Müller, Hans-Harald: Krieg im Frieden – zur metafiktionalen Genremischung in Leo Perutz' Roman *Wohin rollst Du, Äpfelchen*. In: Koch, Lars/Vogel, Marianne (Hrsg.): *Imaginäre Welten im Widerstreit. Krieg und Geschichte in der deutschsprachigen Literatur seit 1900*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 46–57.
- Münkler, Herfried: *Der Wandel des Krieges. Von der Symmetrie zur Asymmetrie*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2006.
- Münkler, Herfried: *Die neuen Kriege*. 2. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2005.
- Nesselhauf, Jonas: *Der ewige Albtraum. Zur Figur des Kriegsheimkehrers in der Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts*. Paderborn: Fink 2017.
- Nieraad, Jürgen: *Die Spur der Gewalt. Zur Geschichte des Schrecklichen in der Literatur und ihrer Theorie*. Lüneburg: zu Klampen 1994.
- Niermann, Ingo/Wallasch, Alexander: *Deutscher Sohn. Roman*. Berlin: Blumenbar 2010. [Sigle DS]
- Nitschmann, Till: *Theater der Versehrten. Kunstfiguren zwischen Deformation und Destruktion in Theatertexten des 20. und frühen 21. Jahrhunderts*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015.
- O. A. [Redaktion der Website der Bundeswehr]: PTBS – Statistiken und Zahlen. <https://www.bundeswehr.de/de/betreuung-fuersorge/ptbs-hilfe/trauma-ptbs/statistik> (16.07.2021).
- O. A. [Redaktion der Website der Bundeswehr]: Todesfälle in der Bundeswehr im Auslandseinsatz und in anerkannten Missionen. <https://www.bundeswehr.de/de/ueber-die-bundeswehr/gedenken-tote-bundeswehr/todesfaelle-bundeswehr> (16.07.2021).
- Paul, Gerhard: *Der Bilderkrieg. Inszenierungen, Bilder und Perspektiven der „Operation Irakische Freiheit“*. Göttingen: Wallstein 2005.
- Rancière, Jacques: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Aus dem Französischen v. Maria Muhle, Susanne Leeb u. Jürgen Link. Hrsg. v. Maria Muhle. Berlin: b_books 2006.
- Rancière, Jacques: *Politik der Literatur*. Aus dem Französischen v. Richard Steuer. Hrsg. v. Peter Engelmann. Wien: Passagen 2007.
- Reemtsma, Jan Philipp (Hrsg.): *Folter. Zur Analyse eines Herrschaftsmittels*. Hamburg: Junius 1991a.
- Reemtsma, Jan Philipp: *Zur politischen Semantik des Begriffs „Folter“*. In: ders. (Hrsg.): *Folter. Zur Analyse eines Herrschaftsmittels*. Hamburg: Junius 1991b, S. 239–263.
- Röhrs, Steffen: *Ambige Helden in Krieg und Nachkrieg. Erich Maria Remarques *Der Weg zurück* (1930/31)*. In: *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen* (2019). Special Issue 6: *Ambige Helden*, S. 47–56.
- Scarry, Elaine: *Der Körper im Schmerz. Die Chiffren der Verletzlichkeit und die Erfindung der Kultur*. Aus dem Amerikanischen v. Michael Bischoff. Frankfurt a. M.: Fischer 1992.
- Schütz, Erhard: *Gefangenschaft und Heimkehr. Einleitung*. In: Agazzi, Elena/ders. (Hrsg.): *Handbuch Nachkriegskultur. Literatur, Sachbuch und Film in Deutschland (1945–1962)*. Berlin: De Gruyter 2013, S. 197–209.
- Schwab-Trapp, Michael: *Kriegsdiskurse. Die politische Kultur des Krieges im Wandel 1991–1999*. Opladen: Leske + Budrich 2002.
- Trinks, Ralf: *Zwischen Ende und Anfang. Die Heimkehrerdramatik der ersten Nachkriegsjahre (1945–1949)*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002.

- Voss, Dietmar: Heldenkonstruktionen. Zur modernen Entwicklungstypologie des Heroischen. In: KulturPoetik 11 (2011). H. 2, S. 181–202.
- Willeke, Stephanie: Der eingehetzte Terrorist? Dorothea Dieckmanns *Guantánamo*. In: Neuhaus, Stefan/ Nover, Immanuel (Hrsg.): Das Politische in der Literatur der Gegenwart. Berlin: De Gruyter 2019, S. 433–450.
- Willeke, Stephanie: Grenzfall Krieg. Zur Darstellung der neuen Kriege nach 9/11 in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Bielefeld: transcript 2018.
- Willemsen, Roger: Hier spricht Guantánamo. Interviews mit Ex-Häftlingen. Frankfurt a. M.: Fischer 2006.
- Wolting, Monika: Der Heimkehrerroman der Gegenwart. In: Oxford German Studies 49 (2002), S. 305–327.

Versehrung bedingt Narration. Krankheit und Sprache in Kathrin Schmidts *Du stirbst nicht* (2009) aus einer fachdidaktischen Perspektive

Einleitung: *Illness narratives* in der Literatur

„A-fa-sie. [...] Ja, Afasie könnte eine Abkürzung sein für Anfang sieben“ (Schmidt 2009, S. 21), heißt es in Kathrin Schmidts autobiografisch geprägtem Roman *Du stirbst nicht* (2009) aus der Sicht der Protagonistin, die einen Hirnschlag erlitten hat. Das Zitat illustriert, dass die Autorin die dramatische Realität nicht verschleiert, sondern eine medizinische Terminologie fokussiert und zur Disposition stellt (Aphasie meint Sprachstörungen in Folge von Schlaganfällen). Dadurch wird der Text für das Forschungsthema der Versehrung (vgl. Grimm & Grimm 1991, Sp. 1259–1263) in der Gegenwartsliteratur relevant.

Der vorliegende Beitrag gliedert sich in zwei Teile: Zunächst werden Konzepte der *Illness narratives* in der Literatur in groben Zügen erörtert und im Hinblick auf die Repräsentation von Versehrungen in der Literatur des deutschsprachigen Raums diskutiert. Im Anschluss daran werden der autobiografische Text *Du stirbst nicht* von Kathrin Schmidt und sein didaktisches Potenzial im DaF-Unterricht vorgestellt. Untersucht werden soll, welche Rolle die grammatikalische Reflexion der Wortbildung bei medizinischen Fachtermini der Krankenhaussprache aus fachdidaktischer Sicht spielt.

Das Thema der Versehrung benötigt Narration, indem sich Autor*innen mit dem damit verbundenen Schmerz und potenziellen Formen der Traumatisierung vertraut machen und diese in Worte kleiden. Auch andere Autor*innen der Gegenwartsliteratur greifen das Thema Versehrung immer wieder auf. So erzählt beispielsweise Charlotte Roches populärer Roman *Schoßgebete* (2011) von den alltäglichen Herausforderungen im Leben von Elisabeth, die an einem komplexen psychologischen Trauma leidet, das durch den Tod ihrer Brüder verursacht wird. Verena Stefans *Fremdschläfer* (2007) wiederum beschäftigt sich mit der Brustkrebserfahrung der Schriftstellerin, und auch Christoph Schlingensiefels *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein! Tagebuch einer Krebserkrankung* (2009) sowie Wolfgang Herrndorfs *Arbeit und Struktur* (2010–13) sind Krebstagebücher. Die pandemische Situation, die im Jahr 2020 durch COVID-19 weltweit hervorgerufen wurde, machte spezifische Formen der Versehrung und das dazugehörige neu entstandene Vokabular für jede*n Einzelne*n zu einem alltäglichen

Thema. Gobodo-Madikizela und van der Merwe haben folgenden Blick auf das Thema Erzählung und Trauma: Das Trauma in eine literarische Erzählung zu verwandeln, bedeutet aus ihrer Sicht, dem Chaos eine Struktur zu geben. Sie stellen fest, dass eine Erzählung ein Thema hat und sich normalerweise daran orientiert; der Plot der Geschichte stellt üblicherweise eine kausale Verbindung zwischen verschiedenen Ereignissen her; Figuren agieren entsprechend ihrer Identität und ihre Handlungen weisen eine Art Kontinuität auf; es werden Muster geschaffen und wiederholt, um zentrale Themen und Motive aufzuzeigen. Auf all diese Weisen wird die erschütternde Wirkung des Traumas im Kontext einer Versehrung von Autor*innen in (relative) Kohärenz umgewandelt (vgl. Gobodo-Madikizela & van der Merwe 2007, S. 60). Die Repräsentation von Versehrungen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur ist keineswegs neu, vielmehr ist sie durch eine innovative junge Welle des deutschen autobiografischen Schreibens über Krankheit und Behinderung, Tod und Sterben gekennzeichnet. Diesbezüglich hat Nina Schmidt eine wegweisende Untersuchung zeitgenössischer literarischer Texte vorgenommen, die aus den tatsächlichen Erfahrungen der Autor*innen mit Krankheit und Behinderung entstanden. Nina Schmidt hat im Zusammenhang dieser Tendenzen narrative Strategien, ästhetische Formen und Genre-Experimente im Lichte der *Disability Theory* (vgl. Goodley, Hughes & Davis 2012, S. 1; vgl. auch Davis 2013) von Texten so unterschiedlicher Autor*innen wie Charlotte Roche, Kathrin Schmidt und Wolfgang Herrndorf analysiert. Sie untersucht, wie Versehrungen als Identitätsaspekte in und jenseits der Narration, zwischen Klischee und dem Außergewöhnlichen, sowohl in den Texten als auch darüber hinaus, in der weiteren Öffentlichkeit, entwickelt werden (vgl. Nina Schmidt 2018, S. 5 f.). Das Buch *Du stirbst nicht* handelt von der Erfahrung Helenes, einer Frau, die in Folge eines Hirnschlags sprachlos ist und Erinnerungslücken hat. Die Autorin lässt uns nicht nur über die Krankheit, sondern auch über die Sprache und Identität der Protagonistin nachdenken. Sie verwendet im Text präzise Fachtermini und erzählt auf diese spezifische Weise den Sprach- und Gedächtnisverlust Helenes, die dem Tod sehr nahe ist. Direkt und präzise führt uns die Autorin in eine Welt ein, die uns oft Angst macht und die wir nie kennenlernen möchten.

Der autobiografische Text *Du stirbst nicht*

Du stirbst nicht ist der zweite Roman von Kathrin Schmidt. Die Autorin wurde 2002 nach einer Hirnblutung ins künstliche Koma versetzt. Zwei Wochen später ist sie daraus wieder erwacht und von da an halbseitig gelähmt. Mit ihren 44 Jahren musste sie sich einer großen Operation unterziehen. Aufgrund der Broca-Aphasie – einer durch Läsionen des Broca-Sprachzentrums hervorgerufenen Form der Aphasie, die zu einem teilweisen Verlust der Sprachproduktion bei meist weitgehend erhaltenem Sprachverständnis führt – konnte sie nicht mehr sprechen. Die

Erzählung beginnt damit, dass die Protagonistin Helene aufwacht und sich in genau diesem Zustand befindet. Durch den Erzählprozess wird das vorherrschende Chaos im Kopf strukturiert und geordnet. Die Versehrung der Protagonistin, ihre traumatisierende Aphasie-Erfahrung, wird Seite für Seite in Worte gefasst und in eine Handlung eingefügt:

„Wenn sie es sich recht überlegt, wird ihre Sprachbeeinträchtigung greifbarer dadurch: Sie kann nicht mehr wie früher durch lange Reihen von Worten, auch Synonymen, flanieren, die an Klammern aufgehängt sind und nur darauf warten, von ihr abgenommen zu werden, sondern muss höllisch suchen, bis sie irgendwo ein passendes entdeckt [...].“
(Schmidt 2009, S. 192)

Das Buch ist intensiv, schmerzhaft und die Darstellung Schmidts trocken und – neben einem metaphorischen Sprechen wie im obigen Zitat – von zahlreichen Fachbegriffen geprägt: „Intensivstation“ (ebd., S. 26), „asymptomatische Bakteriurie“ (ebd., S. 36), „Infektionen“ (ebd., S. 78), und „Quarantäneschild“ (ebd., S. 78) – medizinische Fachtermini, die normalerweise in spezialisierten Bereichen verwendet werden, sind heute im Zuge der COVID-19-Pandemie durch ihren Gebrauch in den Medien bekannt geworden. Zu den oben zitierten Begriffen fügt Schmidt in ihrer Erzählung weitere hinzu, wie „Aneurysma“ (ebd., S. 49), „Aphasie“ (ebd., S. 28), „Blutüberschwemmung“ (ebd., S. 103), „Écholalie“ (ebd., S. 29), „Elektromyografisches Biofeedback“ (ebd., S. 153), „Lungenriss“ (ebd., S. 18), „Magensonde“ (ebd., S. 21), „Mittelohrentzündung“ (ebd., S. 94), „Retinopathie“ (ebd., S. 115) und „Subarachnoidalblutung“ (ebd., S. 139), um nur eine Auswahl zu nennen.

Aus einer didaktischen Perspektive ist es möglich, dass DaF-Studierende durch die Lektüre von Schmidts Roman Bestandteile dieser medizinischen Fachbegriffe erkennen und benennen, über Wortbildungsprozesse in der medizinischen Sprache reflektieren und damit ihren Wortschatz erweitern. Laut dem Gemeinsamen Europäischen Referenzrahmen (GER) bestehen bei Lernenden Schwierigkeiten „bei weniger gebräuchlichen Wendungen und Ausdrücken und bei Fachsprache“ (Trim, North, Coste u. a. 2001, S. 230). Für das Niveau C1 sollten die Lernenden „lange, komplexe Fachtexte und literarische Texte verstehen sowie stilistische Unterschiede erkennen. Man kann Fachsprache in Artikeln und technischen Anleitungen verstehen, sogar wenn diese nicht aus dem eigenen Fachgebiet stammen“ (ebd., S. 227). Um Studierende in die Lage zu versetzen, die Fachsprache in technischen Artikeln und Handbüchern zu verstehen, ist es notwendig, diese bereits im DaF-Unterricht einzuführen, da sie mit einer Reihe von Herausforderungen für die Lernenden verbunden ist. Fragen, wie man die Fachsprache bei (DaF-)Studierenden fördern kann und welche Methoden und Techniken zur Vermittlung der Fachsprache im Unterricht eingesetzt werden sollten, sind schon seit einigen Jahren Gegenstand des wissenschaftlichen Interesses (vgl. dazu Monteiro 1990; Fluck 1992, 1996; Kniffka &

Roelcke 2016; Roche & Drumm 2018). Die Schwierigkeiten rund um die Fachsprache im DaF-Unterricht betreffen insbesondere die morphologischen Merkmale, speziell die gehäufte Verwendung langer Komposita, Akronyme und Internationalismen, die in der Alltagssprache selten oder nie vorkommen. Da Fachbücher allein oft nicht ausreichen und Fachsprachenkompetenz nicht genug fördern, sollte sich der DaF-Unterricht den morpho-syntaktischen Besonderheiten der Fachsprache mit ‚authentischen‘ Texten widmen, und zwar eben nicht nur durch spezifische wissenschaftliche Beiträge oder Materialien aus dem Klinikalltag, sondern auch mit literarischen Texten.

Fachsprache in literarischen Texten

Unter Fachsprache versteht man „die Gesamtheit aller sprachlichen Mittel, die in einem fachlich begrenzten Kommunikationsbereich verwendet werden, um die Verständigung zwischen den in diesem Bereich tätigen Menschen zu gewährleisten“ (Hoffmann 1984, S. 53; vgl. dazu auch Roelcke 1999). Die poetische Sprache stand schon immer neben den anderen Sprachen wissenschaftlicher Bereiche wie Physik, Chemie, Biologie, Medizin, Philosophie, Logik, Musik usw. Interessant ist in diesem Zusammenhang Castillo Bernals Aufsatz *Fachsprache in literarischen Texten: Analyse der Rechtssprache in Bernhard Schlinks Der Vorleser* (2018), der den in Schlinks Roman dargestellten Gerichtsprozess analysiert. Schlink ist ehemaliger Rechtsprofessor und Richter am Verfassungsgerichtshof des Landes Nordrhein-Westfalen. In Castillo Bernals Artikel wird die juristische Sprache im Kontext eines literarischen Textes untersucht und die Charakteristika der speziellen Sprachverwendung im Roman werden mit einschlägigen Studien (vgl. Hoffmann 1989; Sandrini 1996) zu juristischen Texten verglichen. Das Hauptziel ist es, festzustellen, inwieweit die im literarischen Text verwendete Fachsprache die gleichen Merkmale aufweist, die auch in einem juristischen Fachtext zu erkennen sind (vgl. Castillo Bernal 2018). Wienen stellt fest, dass Fachsprache in literarischen Texten über die repräsentativ-informative Funktion hinaus Aufgaben erfüllt, die sich u. a. auf „die Konstitution des Hintergrundes, Charakterisierung des Sprachstils einer Romanfigur, Popularisierung von Fachwissen“ (Wienen 2008, S. 69) beziehen. Was Letzteres betrifft, greift Schmidt in *Du stirbst nicht* oft medizinische Fachbegriffe auf, um die Krankheitserfahrungen der Protagonistin als Verheerung zu beschreiben.

Im Kontext der Erforschung von Fachsprache in der Literatur konzentriert sich Schmitzberger wiederum auf die Übersetzung von Fachbegriffen, die in Daniel Kehlmanns Roman *Die Vermessung der Welt* (2005) verwendet und von Carol Brown Janeway ins Englische übersetzt wurden, und geht dabei auf einige Schlüsselpunkte von Kongruenz, Divergenz und Herausforderungen der Übersetzung ein. Der Vergleich zeigt Übersetzungsproblematiken, aber auch

spezifische Schwierigkeiten, wie z. B. die Identifizierung eines Fachbegriffs innerhalb eines literarischen Textes oder den Umgang mit erfundenen oder pseudoterminalen Begriffen. Die Studie wirft auch die Frage auf, „inwieweit ein fiktionaler Text fachsprachlich korrekt sein muss und in welchem Maß sich ein Übersetzer fachsprachliches Wissen aneignen sollte, um das Stilmittel Fachsprache richtig übersetzen zu können“ (Schmitzberger 2012, S. 153). Schmitzberger identifiziert die Funktionen sektoraler sprachlicher Elemente in narrativen Texten: Man verwendet sie, um historische Authentizität zu vermitteln, lokale Nuancen zu erhalten, Figuren zu umreißen, Komik zu erzeugen und um Wortwiederholungen zu vermeiden (vgl. ebd., S. 142).

Die medizinische Fachsprache

Richten wir den Blick auf den medizinischen Bereich. Als Beispiel sei hier das 2005 von von Jagow und Steger herausgegebene Lexikon *Literatur und Medizin* genannt (vgl. von Jagow & Steger 2005). Hierin werden die vielfältigen Wechselbeziehungen zwischen Literatur und Medizin beleuchtet – insbesondere die Art und Weise, wie Ärzt*innen, Patient*innen und Versehrungen seit Jahrhunderten in der europäischen Literatur reflektiert werden. Ein weiterer Aspekt des Bandes ist, wie medizinisches Wissen zum Verständnis tatsächlicher oder fiktionalisierter Texte beiträgt. Um dies zu erreichen, braucht es Erläuterungen der medizinischen Begriffe, der wichtigsten Krankheiten der Vergangenheit und Gegenwart sowie der Phänomene zwischen Alltag und Medizin. Zu diesen Phänomenen gehören nicht nur körperliche Aspekte, sondern nach der weiten Definition von Jacob und Wilhelm Grimm (vgl. Grimm & Grimm 1991, Sp. 1259–1263) auch andere Faktoren wie Gewalt- und Schmerzerfahrungen, Krankheiten und Traumata, aber auch Formen von Beleidigungen oder (materiellen) Schäden und Beeinträchtigungen im weiteren Sinne, die oft nicht angemessen berücksichtigt werden.

Medizinische Fragen rund um die Themen Gesundheit und Krankheit sind in unserem Leben heute allgegenwärtiger denn je. „Medizinisches Wissen und medizinisches Handeln sind sprachgebunden“ (Busch & Spranz-Fogasy 2015, S. IX), insbesondere die medizinische Fachsprache verfügt über einen beachtlichen terminologischen Reichtum und hat einen starken Einfluss auf den allgemeinen Sprachgebrauch, da sie häufig in den Massenmedien, wie z. B. Fernsehsendungen und Zeitungsartikeln, verwendet wird (vgl. Serianni 2003, S. 101).

Im Fall der medizinischen Terminologie können folgende Merkmale nach Zaiß, Graubner, Ingenerf u. a. identifiziert werden:

- ungleiche Mächtigkeit des Wortschatzes,
- heterogene Wortstämme,
- unsystematische Wortmodifikationen,

- nominale Syntagmen,
- mehrdeutige Orthografie,
- vorherrschende Sprachökonomie,
- häufige Idiome und Metaphern (vgl. Zaiß, Graubner, Ingenerf u. a. 2002, S. 93 f.)

Die meisten medizinischen Fachbegriffe enthalten mindestens einen Wortstamm und ein Suffix oder Präfix, wie z. B.

- *-oma* für Geschwülste (z. B. Carcinoma, eingedeutscht: Karzinom),
- *-osis* für chronische Erkrankungen (z. B. Arthrosis/Arthrose),
- *-pathie* für nicht genau definierte Erkrankungen (z. B. Neuropathie) (vgl. Lippert 1978, S. 97),
- *-ie* für krankhafter Zustand (z. B. Anämie), Wissensgebiet (z. B. Psychiatrie),
- *-iasis* für krankhafter Zustand (z. B. Nephrolithiasis),
- *-itis* für Entzündung (z. B. Hepatitis),
- *-ion* für Vorgang (z. B. Lactation),
- *a-, an-:* un-, Mangel an, Fehlen von, ohne (z. B. Amenorrhoe, Anästhesie),
- *de-, des-:* ohne, un-, ent- (z. B. Demenz, Desinfektion),
- *dys-:* fehl-, miss-, un-, von der Norm abweichend (z. B. Dystrophie),
- *para-:* miss-, von der Norm abweichend (z. B. Parästhesie) (vgl. Wilmanns & Schmitt 2002, S. 53 f.).

Wortbildung der Fachsprachen im DaF-Unterricht

Die Fachsprache der Medizin ist von vielen Komposita geprägt und die fachsprachliche Wortbildung „strebt deutliche und objektive Informationsvermittlung bei hoher Sprachökonomie an“ (Elsen & Michel 2010, S. 35). Die Wortbildung ist ein Gegenstandsbereich der Grammatik, sie gehört einerseits „zu einem der produktivsten und kreativsten, andererseits auch komplexesten und problemintensivsten Felder der deutschen Sprache – v. a. mit Blick auf die Vermittlung im DaF-Unterricht“ (Gärtner 2012, S. 500). Zum Thema Wortbildung im Fremdsprachenunterricht haben verschiedene Wissenschaftler*innen im Laufe der Jahre, beginnend bereits in den 1970er Jahren, die vielen Gründe dafür aufgelistet, warum die Wortbildung trotz der Schwierigkeiten, auf die Deutschlerner*innen mit der deutschen Wortbildung oft stoßen, für den Fremdsprachenunterricht wichtig ist (vgl. Grebe 1975; Storch 1979). Insbesondere auf die Berücksichtigung der Fachsprachen im DaF-Unterricht hat sich Reinhardt in mehreren Beiträgen konzentriert (vgl. Reinhardt 1969, 1971). Obwohl klar ist, dass Wortbildung grammatische

Aspekte mit dem Wortschatzwissen verbindet (vgl. Elsen 2019, S. 142), wird seit vielen Jahren beklagt, dass dem Thema Wortbildung sowohl in DaF-Lehrwerken als auch in der Forschung zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt wird (vgl. Bohn & Schreiter 2000; Targonska 2012, 2013; Elsen 2019). 2002 hat Wowro die Übungen zur Wortbildung in neueren Lehrwerken untersucht und konstatiert, dass „entsprechende Übungen in den Arbeitsbüchern nur häppchenweise dargeboten“ (Wowro 2002, S. 226) würden.

Wenn wir uns die Wortbildung der Fachsprache ansehen, behauptet Rings in dem Beitrag zur Vermittlung von Wortbildungsstrukturen in *Theorie und Praxis des Wirtschaftsdeutschen*, dass DaF-Lerner*innen noch ungleich weniger als muttersprachliche Lerner*innen mit den morphologischen Regelmäßigkeiten der deutschen Sprache vertraut wären (vgl. Rings 2001, S. 1), da Wortbildungen in allgemeinsprachlichen DaF-Seminaren nur rudimentär thematisiert würden (vgl. ebd., S. 8). Im Hinblick auf den Bereich der medizinischen Sprache untersucht die 2009 publizierte Dissertation von Cudzewicz *Didaktik der Fachsprache der Medizin* ausgewählte Übersetzungsmethoden des medizinischen Wortschatzes und die Spezifik der Fachsprachenvermittlung aus dem Bereich der Medizin (vgl. Cudzewicz 2009, S. 91–96). Die Autorin nennt einen ganzen Abschnitt ihrer Arbeit *Auf der Suche nach einer adäquaten Unterrichtstechnik* und legt ein besonderes Augenmerk auf die Vermittlung der medizinischen Lexik (vgl. ebd., S. 161–200). In ihrem neuen Band nimmt Puato zwei Fachsprachen, die der Medizin und die der Wirtschaft, unter die Lupe und beleuchtet den Fachwortschatz dieser beiden Fachsprachen näher unter dem Gesichtspunkt seiner Gebrauchsbedingungen. Puato zeigt, dass eine Didaktik der Fachsprachen, die sich an Lernende für Deutsch als Fremdsprache richtet, auf pragmatische Aspekte nicht verzichten kann (vgl. Puato 2020). Die wichtige Funktion der morphologischen Strukturen im Fremdsprachenunterricht wurde im Laufe der Jahre bereits vielfach diskutiert (vgl. Mac 2009, 2011; Elsen 2011; Puato 2012). Wortbildungskompetenz „als morphologische Bewusstheit (*morphological awareness*) ist ein zentraler Bestandteil allgemeiner Sprachkompetenz“ (Ulrich 2016, S. 1). Die verschiedenen Wortbildungstypen können entsprechend der Fachliteratur als Komposition, Derivation und Konversion bezeichnet werden: Ein Kompositum ist ein Wort, das sich aus anderen Wörtern zusammensetzt; ein Derivat hingegen besteht aus einem Wort und einem Affix (vgl. Di Meola 2014, S. 71). Die Konversion ist „ein Übertritt eines Wortes in eine andere Wortart ohne formale Änderung, z. B. Dank – dank“ (Duden 2007, S. 999). Diese Wortbildungstypen können die Basis für die Analysen der Wortbildungsprodukte im DaF-Unterricht darstellen.

Durch die Lektüre und Analyse von Romanen wie dem von Kathrin Schmidt können DaF-Studierende medizinische Fachbegriffe kennenlernen, Wortbestandteile medizinischer Fachbegriffe identifizieren und ihre Funktionen ableiten. Um nicht Wort für Wort der fremdsprachlichen medizinischen Fachsprache auswendig lernen zu müssen, eignen sich DaF-Studierende Wortbestandteile, die in Fachwörtern regelmäßig vorkommen, sowie deren Funktion an und

verstehen so, wie sie einen unbekannten Terminus analysieren und identifizieren können. Die sichere Kenntnis häufiger Suffixe oder Präfixe ermöglicht es den DaF-Studierenden, viele weitere medizinische Fachbegriffe problemlos antizipieren zu können und somit ein tieferes Verständnis der Begriffsbedeutung zu erlangen. DaF-Studierende könnten z. B. die Bedeutung des Wortes ‚Ergotherapeutin‘ in dem folgenden Abschnitt finden und die Definition und das Äquivalent in ihrer Sprache schreiben:

„Die **Ergotherapeutin** kommt, zur Abendhygiene. Ihre Hände sind heute beide schlaff, auch die linke, die den Rollstuhl bewegt hat. Carola fährt sie ins Bad, sie zieht sich mit ihrer Hilfe aus. Eigentlich zieht Carola sie aus, sie muss es zugeben. Auf einer Duschliege schiebt sie sie unter den warmen Wasserstrahl. Sie kann aus dem Fenster sehen, während sie langsam, mit unerschütterlicher Ruhe, gewaschen wird.“ (Schmidt 2009, S. 67; Hervorh. d. V.)

Das Wort enthält ‚Ergo-‘, ein gebundenes Lexem mit der Bedeutung ‚Leistung‘ oder ‚Funktionieren‘. Die Studierenden listen Fachbegriffe, die mit dem Lexem ‚Ergo-‘ anfangen, auf. Nach der Lektüre des kurzen Auszugs

„Guten Tag, frau [sic] Schröder! / Frauschröderfrauschröderfrauschröder! / Warum wiederholt die Frau, was die anderen sagten? / Hat das mit **Echolalie** zu tun? Sie ist heilfroh, dass ihr manchmal Fremdwörter zur Verfügung stehen.“ (ebd., S. 29; Hervorh. d. V.)

könnten DaF-Studierende die Bedeutung des Wortes ‚Echolalie‘ und das Äquivalent in ihrer Sprache finden. Das Wort ‚Echolalie‘ enthält ‚-lalia‘, ein gebundenes Lexem mit der Bedeutung ‚Gerede, Sprechen, Geschwätz‘ (Meier 2004, S. 14). Die Studierenden listen Fachbegriffe, die mit dem Lexem ‚-lalia‘ enden, auf. Und wiederum im Text von Schmidt könnten DaF-Studierende die Bedeutung des Wortes ‚Magensonde‘ und die Definition und das Äquivalent in ihrer Sprache schreiben. ‚Magensonde‘ ist ein Determinativkompositum aus den Substantiven ‚Magen‘ und ‚Sonde‘. Die Studierenden listen Fachbegriffe auf, die mit ‚Magen-‘ anfangen.

„Sie bekommt Joghurt zu essen. Sie hat die **Magensonde** herausgerissen??? / Ungläubig hat die Blonde bei der Dunkelhaarigen nachgefragt. / Nun muss sie gefüttert werden. Sie grinst schadenfroh. Was grinsen Sie so? / Sie weiß, warum sie grinst. / Sie wird es der doch nicht sagen!“ (Schmidt 2009, S. 21; Hervorh. d. V.)

Mit dieser Übung reflektieren die Studierenden über die Fachbegriffe, die mit ‚Magen‘ anfangen – auch wenn hier das Determinativkompositum nicht vom Lernenden, sondern von der Lehrkraft als solches identifiziert wird.

„Sie war auch nicht zu sich gekommen, als die Kinder in der Schule und Kindergarten verschwunden waren und sie die Jüngste mit ihrer **Mittelohrentzündung** der Kinderärztin vorgestellt hatte.“ (ebd., S. 94; Hervorh. d. V.)

DaF-Studierende sollten das Determinativkompositum ‚Mittelohrentzündung‘ selbstständig im Abschnitt finden und markieren sowie das Äquivalent in ihrer Muttersprache schreiben. Anschließend definieren die Studierenden die Erklärung (= ‚Mittelohrentzündung‘ ist ein Determinativkompositum aus den Substantiven ‚Mittelohr‘ und ‚Entzündung‘), um danach Fachbegriffe, die auf ‚-entzündung‘ enden, aufzulisten – in diesem Fall dann bereits mit erhöhter sprachlicher Sensibilität. Die Reflexion könnte auch andere Komposita im Text umfassen, wie „Herzschrittmacher“ (ebd., S. 10), „Lungenriss“ (ebd., S. 18), „Schlaganfallpatienten“ (ebd., S. 32), „Hirnblutung“ (ebd., S. 33), „Angstanfall“ (ebd., S. 34), „Kinderneuropsychiatrie“ (ebd., S. 84), „Abendhygiene“ (ebd., S. 67), „Alkoholentzugsstation“ (ebd., S. 66), „Retinopathie“ (ebd., S. 115), „Blutüberschwemmung“ (ebd., S. 103) und „Subarachnoidalblutung“ (ebd., S. 139).

„Im Augenblick, da sie das Fremdwort ‚absorbiert‘ denkt, rutscht die Plane von einem anderen Fremdwort: **Aphasie!** Ohne Sprache! Sie muss lachen, dass sie es für ‚Anfang sieben‘ übersetzt hat.“ (ebd., S. 28 f.; Hervorh. d. V.)

Außerdem könnten DaF-Studierende die Bedeutung des Wortes ‚Aphasie‘ in diesem Abschnitt finden, die Definition und das Äquivalent in ihrer Sprache schreiben und Fachbegriffe auflisten, die mit ‚-Aphasie‘ enden. Sie können auch Fachbegriffe, die im Roman verwendet werden, auflisten,

- die mit ‚A-/a-‘ anfangen, z. B. Amenorrhoe, Anästhesie;
- die mit ‚Epi-/epi-‘ anfangen, z. B. „Epileptischer Anfall“ (ebd., S. 110);
- die mit ‚-ie‘ enden, z. B. „Psychiatrie“ (ebd., S. 84), „Neurologie“ (ebd., S. 117), „Retinopathie“ (ebd., S. 115).

In die deutsche medizinische Fachsprache finden immer mehr englischsprachige Begriffe (vgl. Lippert 1978, S. 92 f.) sowie zahlreiche Abkürzungen Eingang. Studierende können die folgenden Auszüge im Buch Schmidts beobachten, die Bedeutung des Wortes ‚stroke unit‘ in diesem Abschnitt finden und die Definition und das Äquivalent in ihrer Sprache schreiben:

„Sie müssen unbedingt hierher verlegt werden!, sagt die Physiotherapeutin. / Was ist hier?, fragt sie. Ui, es geht! / Strouk unit, sagt die Frau. / Was ist das? / Noch ehe die Frau antworten kann, fällt es ihr ein. Natürlich, die **stroke unit** für Schlaganfallpatienten!

Was soll sie denn unter Schlaganfallpatienten anfangen? Ungläubig schaut sie die Physiotherapeutin an. / Die sagt, dass sie auf Drängen ihres Mannes auf die Innere gerufen worden sei, um sie zu beturnen. Dass das auf der **stroke unit** aber viel einfacher sei, weil die Wegezeit wegfele und sie auch mal zwischendurch nach ihr schauen könnte. Außerdem liefen auf der **stroke unit** Logopädie und Ergotherapie, die sie doch auch sehr gut gebrauchen könne. Auf der Inneren würde sie nur herumliegen. / Das stimmt.“ (Schmidt 2009, S. 32; Hervorh. d. V.)

Studierende könnten die Bedeutung des Wortes ‚EEG‘ finden, die Definition und das Äquivalent in ihrer Sprache schreiben und Fachbegriffe auflisten, die ‚EEG‘ enthalten, wie z. B. „EEG-Elektroden“ (ebd., S. 117) und „EEG-Stuhl“ (ebd., S. 119): „Ehe sie die Frage beantwortet könnte, schreibt man den Erregungsherd zur Fahndung aus: EEG, vorsichtshalber.“ (ebd., S. 111)

Fazit

Aus einer fachdidaktischen Perspektive ermöglicht Kathrin Schmidts Roman *Du stirbst nicht* eine sprachliche Reflexion, in der das semantische Feld des Schmerzes und der Krankheit zu einer Ressource wird, um über medizinische Fachtermini der Versehrung zu reflektieren. Die Verwendung von Romanen mit Fachsprache im DaF-Unterricht dient dazu, Studierende auf niedrigschwellige Weise in die Welt des medizinischen Vokabulars einzuführen, ohne auf spezifische Fachtexte zurückgreifen zu müssen. DaF-Studierende, hier als Leser*innen, begegnen gemeinsam mit Autor*innen wie Kathrin Schmidt neuen Begriffen und reflektieren die Wortbildungsprozesse durch eine Erzählung, die als eine Reise der Rehabilitation gedacht ist, zwischen einer Klinik und einer anderen, zwischen einem Ergotherapie-Kurs, Logopädie und psychologischen Einzelkonsultationen.

Durch literarische Texte übernehmen die Lehrer*innen die Rolle von Lernbegleiter*innen für die Fachsprache und die DaF-Studierenden erreichen ein höheres Maß an Selbstständigkeit, da sie die Begriffe des Textes oft selbst nachschlagen müssen. Durch die Verwendung von nicht-spezialisierten Texten, d. h. von Texten, die nicht speziell für den Fachsprachenunterricht erstellt wurden, wird eine übermäßige Konzentration auf den lexikalischen Aspekt der Fachsprache vermieden sowie die Autonomie der Studierenden gefördert. Die Lehrer*innen haben die Möglichkeit, das Interesse der Studierenden zu wecken, indem sie alternative und motivierende Lernmethoden entwickeln. Dies macht Wortschatzerweiterung und Wortbildungsfähigkeiten (vgl. Ulrich 2000) für die Vermittlung der medizinischen Sprache besonders interessant. Darüber hinaus ist es wichtig, die Morphosyntax in einer Vielzahl von Aufgaben

anzusprechen, da Grammatikübungen zur Rezeption und Produktion von Wortbildungen im Kontext des kommunikativen Ansatzes oft marginalisiert werden (vgl. Rings 2001, S. 12). Nicht nur Lehrwerke oder Materialien aus dem Klinik- oder Apothekenalltag, sondern auch literarische Texte wie Schmidts *Du stirbst nicht* in den Unterricht zu integrieren, aufzubereiten und zu didaktisieren, kann den Lernenden das Verstehen authentischer (Fach-)Sprache gezielt erleichtern. Literarische Texte können den Studierenden einen Zugriff auf das komplexe Feld der Fachsprache der Medizin ermöglichen.

Literatur

- Bohn, Rainer/Schreiter, Ina: Wortschatzarbeit. In: Germanistische Linguistik 155–156 (2000), S. 57–98.
- Busch, Albert/Spranz-Fogasy, Thomas: Vorwort. In: dies. (Hrsg.): Handbuch Sprache in der Medizin. Berlin: De Gruyter 2015, S. IX–X.
- Castillo Bernal, María Pilar: Fachsprache in literarischen Texten: Analyse der Rechtssprache in Bernhard Schlinks *Der Vorleser*. In: Lebende Sprachen 63 (2018), S. 330–349.
- Cudzewicz, Agnieszka: Didaktik der Fachsprache der Medizin. Płock: Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej 2009.
- Davis, Lennard J. (Hrsg.): *The Disability Studies Reader*. 4. Aufl. New York: Routledge 2013.
- Di Meola, Claudio: *La linguistica tedesca. Un'introduzione con esercizi e bibliografia ragionata*. Rom: Bulzoni 2014.
- Duden: *Deutsches Universalwörterbuch*. 6. Aufl. Mannheim: Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus 2007.
- Elsen, Hilke: Neologismen. Formen und Funktionen neuer Wörter in verschiedenen Varietäten des Deutschen. 2. Aufl. Tübingen: Narr 2011.
- Elsen, Hilke: Zum Status der Wortbildung in Lehrwerken für DaF. Vorschläge für eine Neukonzeption. In: *Muttersprache* 129 (2019). H. 2, S. 141–157.
- Elsen, Hilke/Michel, Sascha: Wortbildung in Sprechstundengesprächen an der Hochschule. Eine exemplarische Analyse. In: Hinrichs, Nicole/Limburg, Anika (Hrsg.): *Gedankenstriche – Reflexionen über Sprache als Ressource: Für Wolfgang Boettcher zum 65. Geburtstag*. Tübingen: Stauffenburg 2010, S. 33–45.
- Fluck, Hans-Rüdiger: *Didaktik der Fachsprachen. Aufgaben und Arbeitsfelder, Konzepte und Perspektiven im Sprachbereich Deutsch*. Tübingen: Narr 1992.
- Fluck, Hans-Rüdiger: *Fachdeutsch in Naturwissenschaft und Technik. Einführung in die Fachsprachen und die Didaktik/Methodik des fachorientierten Fremdsprachenunterrichts (DaF)*. Tübingen: Narr 1996.
- Gärtner, Angelika: Wortbildung: Problemfelder im DaF-Unterricht. In: *Info DaF* 39 (2012), S. 499–516.
- Gobodo-Madikizela, Pumla/van der Merwe, Chris: *Narrating Our Healing. Perspectives on Working through Trauma*. Newcastle: Cambridge Scholars 2007.

- Goodley, Dan/Hughes, Bill/Davis, Lennard: *Introducing Disability and Social Theory*. In: dies. (Hrsg.): *Disability and Social Theory. New Developments and Directions*. London: Palgrave Macmillan 2012, S. 1–14.
- Grebe, Paul: *Wortbildung und Didaktik*. In: Werner, Otmar/Fritz, Gerd (Hrsg.): *Deutsch als Fremdsprache und neuere Linguistik*. München: Hueber 1975, S. 27–40.
- Grimm, Jacob/Grimm, Wilhelm: *Versehen*. In: dies.: *Deutsches Wörterbuch*. Bd. 25: Zwölfter Band I. Abteilung. V–Verzwunzen. Bearb. v. E. Wülcker, R. Meiszner, M. Leopold u. a. Fotomechanischer Nachdruck der Erstausgabe 1956. München: dtv 1991, Sp. 1259–1263.
- Herrndorf, Wolfgang: *Arbeit und Struktur*. Berlin: Rowohlt 2013.
- Hoffmann, Lothar: *Kommunikationsmittel Fachsprache. Eine Einführung*. Berlin: Akademie 1984.
- Hoffmann, Ludger (Hrsg.): *Rechtsdiskurse. Untersuchungen zur Kommunikation in Gerichtsverfahren*. Tübingen: Narr 1989.
- von Jagow, Bettina/Steger, Florian (Hrsg.): *Literatur und Medizin. Ein Lexikon*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2005.
- Kniffka, Gabriele/Roelcke, Thorsten: *Fachsprachenvermittlung im Unterricht*. Paderborn: Schöningh 2016.
- Lippert, Herbert: *Fachsprache Medizin*. In: Weinrich, Harald/Möhn, Dieter/Mentrup, Wolfgang u. a. (Hrsg.): *Interdisziplinäres deutsches Wörterbuch in der Diskussion*. Düsseldorf: Schwann 1978, S. 86–101.
- Mac, Agnieszka: *Einige Überlegungen zur Wortbildungslehre im fremdsprachlichen Deutschunterricht*. In: *Glottodidactica* 35 (2009), S. 103–115.
- Mac, Agnieszka: *Zur Rolle der Wortbildung in ausgewählten DaF-Lehrwerken am Beispiel der Derivation*. In: *Zielsprache Deutsch* 38 (2011). H 1, S. 3–21.
- Meier, Hans: *Medizinisches Wörterbuch Deutsch – Latein*. Regensburg: Roderer 2004.
- Monteiro, Maria: *Deutsche Fachsprachen für Studenten im Ausland am Beispiel Brasiliens*. Heidelberg: Groos 1990.
- Puato, Daniela: *Die Didaktik der Fachsprachen: Pragmatische Aspekte am Beispiel der Medizin- und Wirtschaftssprache*. Berlin: Frank & Timme 2020.
- Puato, Daniela: *La formazione delle parole nei linguaggi di specializzazione in tedesco: una prospettiva didattica per il lessico medico*. In: *Lingue e Linguaggi* 8 (2012), S. 131–144.
- Reinhardt, Werner: *Eigentümlichkeiten der Fachsprachen und ihre Berücksichtigung im Deutschunterricht für Ausländer*. In: *Probleme der Sprachwissenschaft. Beiträge zur Linguistik* (1971), S. 452–460.
- Reinhardt, Werner: *Probleme der Wortbildung in der deutschen Fachsprache der Technik, dargestellt am Beispiel der sog. Partikelkompositionen*. In: *Deutsch als Fremdsprache* 6 (1969), S. 415–420.
- Rings, Guido: *Wirtschaftskommunikation ohne Komposita und Derivate? Zur Vermittlung von Wortbildungsstrukturen*. In: *Theorie und Praxis des Wirtschaftsdeutschen. German as a Foreign Language (GFL)* 1 (2001), S. 1–28.
- Roche, Charlotte: *Schoßgebete. Roman*. München: Piper 2011.
- Roche, Jörg/Drumm, Sandra: *Berufs-, Fach- und Wissenschaftssprachen. Didaktische Grundlagen*. Tübingen: Narr Francke Attempto 2018.

- Roelcke, Thorsten: Fachsprachen. Berlin: Erich Schmidt 1999.
- Sandrini, Peter: Terminologearbeit im Recht. Deskriptiver begriffsorientierter Ansatz vom Standpunkt des Übersetzers. Wien: International Network for Terminology 1996.
- Schlingensief, Christoph: So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein! Tagebuch einer Krebserkrankung. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009.
- Schmidt, Kathrin: Du stirbst nicht. Roman. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009.
- Schmidt, Nina: The Wounded Self: Writing Illness in Twenty-First-Century German Literature. Rochester, NY: Camden House 2018.
- Schmitzberger, Eva Maria: Funktionen fachsprachlicher Elemente in fiktionalen Texten. Daniel Kehlmanns Roman *Die Vermessung der Welt* im Vergleich mit der englischen Übersetzung. In: *transkom* 5 (2012), S. 139–156.
- Serianni, Luca: *Italiani scritti*. 3. Aufl. Bologna: Il Mulino 2003.
- Stefan, Verena: *Fremdschläfer*. Roman. Zürich: Ammann 2007.
- Storch, Günther: Wortbildung im Fremdsprachenunterricht I. In: *Zielsprache Deutsch* 2 (1979), S. 2–13.
- Targonska, Johanna: Wortbildung und Wortbildungsübungen als Forschungsgegenstand der Fremdsprachenlehr- und -lernforschung. In: *Acta neophilologica* 15 (2013), S. 201–216.
- Targonska, Johanna: Wozu brauchen Fremdsprachenlernende Wortbildungskenntnisse? Theoretische Überlegungen zu möglichen Einsatzbereichen der Wortbildung im FU. In: *Studia niemcoznawcze* 49 (2012), S. 751–765.
- Trim, John/North, Brian/Coste, Daniel u. a.: *Europarat. Gemeinsamer europäischer Referenzrahmen für Sprachen: lernen, lehren, beurteilen*. Berlin: Langenscheidt 2001.
- Ulrich, Winfried: Wortbildung und Kollokationen im Deutschunterricht: Förderung der Sprachkompetenz durch Erwerb morphologischer Bewusstheit, Wortschatzerweiterung und Verbesserung der Ausdrucksfähigkeit (mit 112 Arbeitsblättern in Form von Kopiervorlagen). Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2016.
- Ulrich, Winfried: Wortschatzerweiterung und Wortbildungskompetenz. In: Detering, Klaus (Hrsg.): *Wortschatz und Wortschatzvermittlung: Linguistische und didaktische Aspekte*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2000, S. 9–27.
- Wienen, Ursula: Translatorische Dimensionen der Fachsprachenverwendung in literarischen Texten am Beispiel von Übersetzungen aus dem Französischen ins Deutsche. In: Lavric, Eva/Pöckl, Wolfgang (Hrsg.): *VI. Internationale Arbeitstagung „Romanisch-Deutscher und Innerromanischer Sprachvergleich“*. Innsbruck, 3.–5.9.2008. Innsbruck: Innsbruck University Press 2008, S. 69.
- Wilmanns, Juliane C./Schmitt, Günter: *Die Medizin und ihre Sprache: Leitfaden und Atlas der medizinischen Fachsprache nach Organsystemen*. Landsberg: Ecomed 2002.
- Wowro, Iwona: Die Vermittlung von Wortbildungskenntnissen im Fremdsprachenunterricht. In: *Literature and Linguistics. Literatur und Linguistik* (2002), S. 216–229.
- Zaiß, Albrecht/Graubner, Bernd/Ingnerf, Josef u. a.: *Medizinische Linguistik und deren Anwendung*. In: Lehmann, Thomas/Meyer zu Bexten, Erdmuthe (Hrsg.): *Handbuch der Medizinischen Informatik*. Wien: Hanser 2002, S. 47–100.

„Ich schämte mich dafür, hier gearbeitet zu haben.“ –
Versehrung verstehen anhand von Inka Pareis Roman
Die Kältezentrale (2011)

Die Romane der aus Frankfurt am Main stammenden und in Berlin lebenden Autorin Inka Parei verknüpfen die individuellen Versehrungsschicksale ihrer Hauptfiguren mit historisch relevanten Umbruchsituationen und Krisenmomenten der deutschen Geschichte, wobei die Wechselwirkungen zwischen subjektiver Körpererfahrung und ‚offizieller‘ Geschichtsdeutung jeweils eindringlich und metaphorisch vielschichtig ausgestaltet werden. Der 1999 publizierte Debütroman *Die Schattenboxerin* (Parei 2000), in dem es um die traumatischen Nachwirkungen einer Vergewaltigung in der Nacht des Mauerfalls geht, wurde bisher v. a. im Hinblick auf Formen sexualisierter Gewalt und Geschlechterkonstellationen untersucht (vgl. Chylewska-Tölle 2010; Martin 2015; Milevski 2016; Hill 2018). Ausgehend von einer komplexen, vielfach als topologisch zu bezeichnenden Metaphorik, die die Autorin in ihren Texten mit der Inszenierung individueller Erinnerungsprozesse sowie mit Diskursen des kollektiven Gedächtnisses verknüpft, liegen zudem Beiträge zum Verhältnis von Raum, Körpererfahrung und Geschichtsschreibung vor (vgl. Schmidt 2010; Gerstenberger 2010; Röhrs 2016, S. 154–172). Diese Thematik ist besonders in *Was Dunkelheit war* (Parei 2005) zu erkennen, Pareis zweitem Roman von 2005, der die fragmentarischen Erinnerungen eines alten Mannes an seine Zeit als Wehrmachtssoldat an der Ostfront behandelt. Ein weiterer Forschungsschwerpunkt stellt die Auseinandersetzung mit den urbanen Handlungsorten Pareis dar, wobei sich hier teils Überschneidungen zu den bereits genannten Aspekten ergeben (vgl. Meise 2005; Gerstenberger 2008; Iztueta Goizueta 2012; Marven 2017).

Der vorliegende Aufsatz soll einen fachwissenschaftlichen wie auch fachdidaktischen Anstoß für eine tiefergehende Beschäftigung mit dem 2011 veröffentlichten Roman *Die Kältezentrale* geben, die bislang – bis auf wenige Ausnahmen (vgl. Gerstenberger 2014; Stephan 2015) – nicht erfolgt ist. In diesem Zusammenhang lautet unsere zentrale These, dass *Die Kältezentrale* durch eine inhaltliche Thematisierung sowie eine metaphorische und narrative Inszenierung verschiedener physischer, psychischer und sozialer Formen der Versehrung eine kritische Reflexion der Lebens- und Arbeitsbedingungen in der DDR und der im Roman repräsentierten außersprachlichen Vergangenheit ermöglicht. Wir gehen hierbei davon aus, dass

„[...] Literatur und Geschichte untrennbar miteinander verbunden sind. Historisches Bewusstsein hilft beim Verstehen literarischer Texte, und der Umgang mit Literatur kann helfen, ein vertieftes Verständnis für Geschichte zu gewinnen. Dieses doppelte Potenzial sollte im Literaturunterricht genutzt werden.“ (von Brand 2016, S. 4)

Vielen Schüler*innen wird die Positionierung der Romanhandlung in der DDR zunächst fremd erscheinen, wenn man recht aktuelle Berichte aus der Schulpraxis berücksichtigt (vgl. z. B. Sadigh 2020). Ohne den historischen Rahmen kann Pareis *Die Kältezentrale* – so unsere These – nicht adäquat im Deutschunterricht behandelt werden. Es ergibt sich ein vermeintliches Dilemma, das aber nur auf den ersten Blick besteht. Zunächst empfiehlt es sich nämlich ins Gedächtnis zu rufen, dass eine erste Unzugänglichkeit eines literarischen Textes per se nichts Ungewöhnliches ist. Gerade tiefer liegende Bedeutungsebenen können oft erst im Rahmen einer ausführlichen literatur- und kulturwissenschaftlichen Untersuchung nach und nach offengelegt werden. Literarische Texte können also in der ersten Begegnung Fragen aufwerfen. Es geht somit nicht primär um das Erlangen von deklarativem Wissen (vgl. kontrastierend dazu Brüggemann 2009), sondern um eine Fokussierung auf das Verhältnis von Fiktionalität und Fakten. Für *Die Kältezentrale* bedeutet dies, dass die Schüler*innen nicht zwangsläufig über ein ausführliches Wissen zum historischen Kontext der DDR verfügen müssen. Vielmehr kann die Auseinandersetzung mit dem Roman für eine Neuformatierung und Erweiterung bisheriger historischer Konzepte bzw. Wissensbestände zur DDR sorgen. Tilman von Brand bezieht sich ebenfalls auf diesen Ansatz und schreibt zu den Potenzialen der Literatur: „Informationen aus literarischen Texten [lassen sich] nutzen, um das historische Wissen sowie Geschichtsbewusstsein zu erweitern, indem neu gewonnene (Er-)Kenntnisse in bereits vorhandene Register integriert, bzw. selbige oder deren Inhalte ggf. auch korrigiert werden.“ (von Brand 2016, S. 6) Er formuliert diese Einschätzung im Rückgriff auf Fingerhut (2001) sowie Abraham und Launer (2002). Zweitgenannte sprechen davon, „einen Vorstellungsraum zu schaffen und Figuren, Handlungsweisen, Schauplätze, besondere Gegenstände (usw.) so zu visualisieren“ (Abraham & Launer 2002, S. 50); in diesem Sinne fokussieren sie pointiert und stellvertretend für die anderen genannten fachdidaktischen Positionierungen die besondere Bedeutung und Funktion eines literarischen Textes im Kontext von Sinnzuschreibungen. Auf diese Weise wird dann auch deutlich, dass Fakten und Fiktionen keine sich widersprechenden Pole sein müssen, da auch eine (vermeintliche) historische Faktualität maßgeblich durch narrative Prozesse organisiert und konstruiert wird (vgl. hierzu etwa White 1991). Wenn sich Schüler*innen nun mit einem Text wie Pareis *Die Kältezentrale* im Deutschunterricht auseinandersetzen, ist die strenge Trennung von Fakten und Fiktion somit gar nicht entscheidend. Stattdessen geht es, wenn man sich der Argumentation von von Brand anschließt, um die Einschätzung der Authentizität eines literarischen Textes (vgl. von Brand 2016, S. 8). Hierbei ist

Authentizität weniger als ein Gradmesser einer historischen ‚Objektivität‘ spezifischer außertextueller Ereignisse zu verstehen, sondern vielmehr als literarische Lesart und Deutungsdimension von Geschichte (zur Verwendung des Authentizitätsbegriffs in Literatur- und Geschichtswissenschaft vgl. Röhrs 2016, S. 111–115).

Für Pareis *Die Kältezentrale* ist nun wiederum zu konstatieren, dass es insbesondere die Verwendung einer spezifischen Versehrungsmetaphorik ist, die einen potenziell ‚authentischen‘ Zugriff auf die Geschichte ermöglicht. Ostberlin und die titelgebende Kältezentrale stehen stellvertretend für das scheiternde politische System der DDR; sie erscheinen im Roman als versehrte Räume und wirken sich gleichsam versehrend auf nahezu alle Haupt- und Nebenfiguren sowie deren soziale Beziehungen aus. Dabei ergibt sich ein Potenzial des Textes für eine Didaktisierung nicht nur im Rahmen des literarischen Lernens (besonders im Hinblick auf die spezifische Stilistik und die Versehrungsmetaphoriken), sondern ebenfalls hinsichtlich eines historischen Lernens, indem durch die literarisch dargestellten Versehrungen Verstehensprozesse von Schüler*innen über die Geschichte der DDR angestoßen werden können. In diesem Zusammenhang kommen dann auch bekannte Aspekte des literarischen Lernens, wie der bewusste Umgang mit Fiktionalität oder das Verstehen einer metaphorischen bzw. symbolischen Ausdrucksweise, zur Geltung (vgl. Spinner 2006). Bei *Die Kältezentrale* ist dies sicherlich gerade für textüberspannende Metaphern relevant (vgl. hierzu Spinner 2015). Allgemein gilt, dass auch Pareis Roman innerhalb einer kulturwissenschaftlich orientierten literaturdidaktischen Perspektive betrachtet werden sollte, wenn über Settings und Kontexte des literarischen bzw. historischen Lernens im Deutschunterricht nachgedacht wird. Nach Abraham (2015) bedeutet dies eine Berücksichtigung einer sozialen und kulturellen Dimension. Abraham und Kepser verstehen Autor*innen als „Ethnologen ihrer eigenen Kultur“ (Abraham & Kepser 2016, S. 23), die den Leser*innen Erweiterungsangebote zur eigenen Weltsicht unterbreiten (vgl. Abraham 2015). Dabei können die Rezipient*innen „sich über einen literarischen Weltentwurf und die Kohärenz seiner literarischen Darstellung verständigen sowie deren Bezug zur Realität ausloten (ohne dabei Literatur als Wirklichkeitsabbildung misszuverstehen)“ (ebd.). Literatur ist nach Abraham also eine „ästhetische Kommunikationsform“ (ebd.), die sich an der Vergangenheit orientiert, gegenwärtige Tendenzen abbildet und Perspektiven für die Zukunft formuliert. Auch Pareis Roman kann als ein literarisches Feld begriffen werden, in dem Erinnerung und Geschichte verhandelt werden. Im Literaturunterricht können diese Verhandlungen transparent gemacht werden. So kann auch *Die Kältezentrale* für die Schüler*innen ein Text sein, dessen Verständnis einen Einblick in das Lebensgefühl einer Generation oder historischer Ereignisse erlaubt (vgl. ebd.). Damit trägt der Text Aspekte der kulturellen Bedeutsamkeit in sich.

Diese Grundannahmen erfordern eine didaktische Modellierung des Romans, welche wiederum eine literaturwissenschaftliche Analyse voraussetzt, die in diesem Artikel exemplarisch

geleistet werden soll. Versehrung ist in Pareis Text ein Schlüsselmotiv und dementsprechend literarisch-stilistisch konfiguriert. Mit Blick auf die Perspektiven des literarischen bzw. historischen Lernens ist eine Decodierung dieser Stilistik, aber auch der Thematik und Motivik insgesamt notwendig, um eine authentische Lesart des Textes im Hinblick auf dessen Geschichtsbild zu ermöglichen und in ein didaktisches Setting zu überführen.

„wunde[] Stellen“ (K 43)

Versehrte Körper – versehrte Beziehungen

Die Handlung von *Die Kältezentrale* ist maßgeblich durch eine körperliche Versehrung motiviert: Durch einen Anruf im Jahr 2006 erfährt der (namenlos bleibende) Erzähler von seiner früheren Frau Martha, dass ein Tumor in einem ihrer Lymphknoten entdeckt wurde und sie in eine Klinik in Berlin-Neukölln „eingeliefert“ (K 14) worden sei. Unklar ist wiederum, um welche Form von Krebs es sich genau handelt, wobei eine „exakte Diagnose“ (K 70) entscheidend wäre, um den bestmöglichen Therapieansatz zu wählen:

„Es gibt Wucherungen, die langsam wachsen und genauso langsam, wie sie sich entwickeln, müssen sie auch bekämpft werden, mit kleinen Mengen von Zellgiften, die man den Betroffenen über Jahre hinweg verabreicht. Andere sind schnell wachsend, hoch aggressiv und extrem bösartig. Wenn sie nicht entdeckt werden, stirbt man in wenigen Monaten. Werden sie aber richtig diagnostiziert und handelt es sich zufällig um eine Art, über deren Behandlung schon einiges bekannt ist, kann man gerade in diesen Fällen auch Glück haben.“ (K 69)

Martha vermutet, dass die Ursache ihrer Krankheit in der DDR zu suchen ist, als sie 20 Jahre zuvor während ihrer Aushilfsarbeit beim SED-Zentralorgan *Neues Deutschland* in Ostberlin mit einem durch den Reaktorunfall in Tschernobyl kontaminierten Lastwagen in Berührung gekommen sein könnte. Marthas ‚Auftrag‘ an den Erzähler, zu ihr nach Berlin zu reisen und mehr über den Herkunftsort des LKW herauszufinden, entpuppt sich als „Wettlauf mit der Zeit“ (K 11): Falls es ihm nicht gelingen sollte, schnell zu einem konkreten „Ergebnis“ zu kommen, „sinkt die Wahrscheinlichkeit, dass sie die nächsten fünf Jahre überleben wird, von achtzig auf zwanzig Prozent.“ (K 12) Martha betont: „Spätestens in einer Woche muss eine Entscheidung getroffen werden. Die Leute hier [im Krankenhaus] sind ratlos. Für welche der beiden Behandlungsweisen sollen sie sich entscheiden? Sie wissen es nicht.“ (K 70)

Auch der Erzähler war vor seiner Ausreise aus der DDR bis 1986 beim *Neuen Deutschland* tätig, wo er Martha zum ersten Mal begegnete. Er arbeitete in der titelgebenden Kältezentrale,

deren Aufgabe es war, die Redaktions- und Produktionsräume der Zeitung zu klimatisieren (vgl. K 57). Wie für Martha ist diese Zeit für den Protagonisten ebenso mit Versehrungen verbunden. Statt einer konkreten Erkrankung spielen in seinem Fall jedoch einzelne körperliche, v. a. aber psychische und soziale Aspekte die entscheidende Rolle, womit in diesem Kontext an die sechste, weitgefasste Bedeutungsdimension des Verbs ‚versehren‘ nach Jacob und Wilhelm Grimm zu denken ist (vgl. Grimm & Grimm 1991, Sp. 1262). Die in „kunstvoll aufgesplitterten Erinnerungsfragmenten“ (Lehmkuhl 2011) erzählten Arbeitsbedingungen in der Kältezentrale sind nicht nur „nicht effizient“ (K 87), sondern erweisen sich als hochgradig schädlich für die physische und psychische Gesundheit sowie für die sozialen Beziehungen der Figuren. In den Räumen sind die Arbeiter teils „starke[n] Temperaturunterschiede[n]“ (K 43) ausgesetzt; die Folge sind „Erkältungen“ und „Schmerzen in den Gliedern“ (K 43), die einige (darunter auch der Erzähler) mit regelmäßigem Alkoholkonsum zu betäuben versuchen (vgl. K 41–43). Bestimmte Arbeitsprozesse führen zu „wunden Stellen an den Knien“ (K 43), zu einem „taube[n] Gefühl in meinen Ohren“ und zu einem „unangenehme[n] Gefühl in der Herzgegend“ (K 44), wobei der Protagonist vermutet, dass dies durch Magnetfelder der Maschinen verursacht werden könnte. Neben der „körperliche[n] Anstrengung“ (K 63) leiden die Männer unter dem Schichtsystem, das als zusätzliche Herausforderung wahrgenommen wird (vgl. K 41 u. 101).

Eine noch größere psychische Belastung stellt die „Gängelei“ (K 92) der älteren Mitarbeiter dar, die der Erzähler in der Retrospektive als „Teil eines Machtspiels“ (K 92) bezeichnet. Der Protagonist empfindet am Arbeitsplatz ein „deutlich vorhandenes Gefühl von Beunruhigung“ (K 89). Insbesondere schüren die erfahreneren Kollegen latente Versagensängste, wobei sich diese Vorstellung im Erzähler damals ausbreitete „wie ein feines Gift“ (K 92; vgl. auch K 116 u. 171). Ziel der Attacken ist v. a. ein neuer Kollege namens Hansmann, dem demütigende und gefährliche Aufgaben – der Erzähler spricht von einem „Ritual der Erniedrigung“ (K 118) – zugewiesen werden, die der „Junge“ (K 120) zunächst stoisch erträgt (vgl. K 110 f., 118 f. u. 133–138). Nachdem sich die Spannungen zwischen den Kollegen zuspitzen, eskaliert die Situation: Am Ende einer Nachtschicht, in der Hansmann und der Protagonist einen Schraubenschlüssel in einer Kühlwasserpumpe finden und der Verdacht aufkommt, einer der Arbeiter könnte diesen dort mutwillig platziert haben, um die Maschinen zu manipulieren und die jüngeren Kollegen in Schwierigkeiten zu bringen, beobachtet der Erzähler, wie Hansmann vom Dach des Gebäudes springt (vgl. K 158–162). Bestürzt darüber, dass er sich nicht stärker für ihn eingesetzt hatte (jedoch ohne genau zu erfahren, ob Hansmann *tatsächlich* ums Leben gekommen ist), greift der Protagonist den anscheinend dafür verantwortlichen Kollegen Brandenburg körperlich an und muss daraufhin die Kältezentrale verlassen (vgl. K 171 f.). Kurze Zeit später stellt er einen Antrag auf Ausreise und kehrt der DDR den Rücken (vgl. K 166 f.). Erst während der Gespräche mit Martha im Krankenhaus erfährt der Erzähler, dass Hansmann offensichtlich ebenfalls von der Gefahr des potenziell verstrahlten Lastwagens wusste, in dem er offenbar

gemeinsam mit Martha eine Nacht verbracht hatte (vgl. K 16, 67, 155 f. u. 173 f.). Gleichzeitig deutet Martha an, dass Hansmann noch leben könnte. Die Suche nach den möglichen Ursachen für ihre Krebserkrankung ist somit eng an das Verschwinden Hansmanns geknüpft (vgl. K 71 f. u. 101). Für den Erzähler kehren nicht nur verstörende Erinnerungen an seine DDR-Zeit, sondern ebenfalls „alte Schulgefühle“ (K 139; vgl. auch vgl. K 73) gegenüber dem jüngeren Kollegen zurück, für den er sich verantwortlich fühlte und dessen (vermeintlicher) Suizid ihm stets „rätselhaft“ (K 140) geblieben war.

Nicht nur der ‚Fall‘ Hansmann, sondern auch Marthas Erkrankung erscheinen im Roman als Störung einer (nur scheinbaren) Ordnung sowie als Rätsel, das es um jeden Preis zu lösen gilt. Im gleichen Zuge weist die Krankheit „auf die zukünftige Lösung voraus und steigert die Spannung.“ (Daemmrich & Daemmrich 1987, S. 201) Eine solche literarische Verarbeitung von Versehrungserfahrungen ist keineswegs neu, wie sich aus Horst und Ingrid Daemmrichs Ausführungen zu wiederkehrenden Krankheitsmotiven in der Literatur entnehmen lässt (vgl. ebd.). *Die Kältezentrale* bricht wiederum mit dieser Motivtradition, da der Roman letztlich keine eindeutige Lösung des Rätsels präsentiert. Auch Katharina Gerstenberger verweist auf die Unabgeschlossenheit der Handlung: „The Chernobyl accident figures as one piece of an ominous puzzle involving twenty-year-old events that in the end does not get fully resolved.“ (Gerstenberger 2014, S. 136) Zwar erlangt der Erzähler während seiner Suche Gewissheit, dass Hansmann durch den Sprung vom Dach der Kältezentrale nicht ums Leben gekommen ist und er somit keine Mitschuld an einem Suizid trägt (vgl. K 182 u. 185). Gleichzeitig aber wirft diese Erkenntnis zahlreiche neue Fragen auf und verunsichert ihn zutiefst: „Rather than yielding knowledge, his inquiries add to his sense of disorientation and leave him unable to organize the fragments of information he collects into a coherent narrative.“ (Gerstenberger 2014, S. 137) Sein gesamter Lebensweg nach dem Vorfall um Hansmann und dem Umzug in die BRD erscheint für den Erzähler nun in einem anderen Licht: „Was hatte ich damals auf dem Dach gesehen, und was war wirklich passiert? Auf welch fragwürdigen Erfahrungen hatte eine meiner wesentlichsten Lebensentscheidungen beruht? Konnte ich mir selbst überhaupt noch vertrauen?“ (K 189) Auch kann der Erzähler trotz einiger „Indizien“ (K 197) nicht zweifelsfrei klären, ob Marthas Krebs tatsächlich von einer erhöhten Strahlendosis herührt. Mehr noch: Zuletzt stellt er gänzlich infrage, ob Martha ihm überhaupt die Wahrheit über die für sie so entscheidende Diagnose gesagt hat. Die Reaktion zweier Ärzte, denen der Protagonist vor ihrem Krankenzimmer begegnet, fällt dann auch überraschend anders aus als erwartet:

„Ich weiß über alles Bescheid, sagte ich, so ruhig ich konnte, und ich bin dabei, das mit der Verstrahlung zu klären, bis morgen früh schaffe ich es aber vielleicht nicht. / Der Arzt, den ich angeblickt hatte, war stehen geblieben. Über den Rand seiner Brille hinweg

sah er mich irritiert an. / Verstrahlung? Und nach einer kurzen Pause: Wer hat Ihnen das erzählt? Ich glaube, Sie sollten sich dringend um sich selbst kümmern.“ (K 202 f.)

Offen bleibt, ob es sich schlichtweg um eine Fehldeutung der Krankheit durch Martha selbst handelt, die vor ihrem Tod noch einmal zu der früheren ‚Bekanntschaft‘ Hansmann Kontakt sucht (vgl. zu dieser Vermutung des Erzählers K 206 f. u. 208 f.) oder ob hier gar eine Vertuschung der Spätfolgen Tschernobyls durch das Gesundheitswesen angedeutet wird: In beiden Fällen sieht sich der Erzähler auf sich selbst zurückgeworfen und mit Ungewissheiten konfrontiert, über die er schließlich nicht ‚Bescheid weiß‘.

Die Inszenierung von Versehrungen bewegt sich in *Die Kältezentrale* in einem Spannungsfeld von konkreter Benennung einerseits und Verschleierung andererseits: Zwar werden die Klinikumgebung sowie die unmittelbaren körperlichen Auswirkungen der Krebserkrankung und der Behandlung auf Martha durch den Erzähler passagenweise detailliert geschildert.¹ Daneben integriert Parei mit der Figurenrede Marthas und in Form von Internetrecherchen des Erzählers wichtige Hintergrundinformationen zur Entstehung und Therapie von Krebs in den Text (vgl. K 19 f. u. 68–70). Durch die ausbleibende Aufklärung der genauen Ursachen und ebenso aufgrund der verschlungenen Erzählstruktur des gesamten Romans bleibt die Krankheit aber bis zuletzt ein ‚dunkler Fleck‘ (bezeichnenderweise verläuft sich der Erzähler während seines ersten Klinikbesuchs auf der Suche nach dem Krankenzimmer, was bereits früh im Roman seine Machtlosigkeit offenbart; vgl. K 66). Für dieses Umkreisen des Eigentlichen spricht auch, dass die Bezeichnung ‚Krebs‘ von Martha am Telefon „nur einmal sehr leise ausgesprochen und gleich darauf nur noch als die Krankheit umschrieben“ (K 19) wird.

Den wenigen um Präzision bemühten Ausführungen zum Krebs steht eine metaphorische Sprachverwendung im Hinblick auf Versehrungen gegenüber: Die schmerzhaften und desorientierenden Erinnerungsprozesse des Erzählers werden oftmals mit einer bildhaften ‚Körpersprache‘ illustriert, etwa wenn die Vergangenheit mit einem steigenden Wasserspiegel assoziiert wird, der von den Füßen an den ganzen Körper ergreift und „schließlich in [s]einen Kopf schwemmt[]“ (K 15; vgl. hierzu auch K 31). Auf den Körper bezogene Vergleiche finden sich zudem in der Beschreibung von Angstzuständen, die sich für den Erzähler „wie eine rotierende

¹ Der Erzähler beschreibt neben „zwei Plastikschläuche[n]“, die aus Marthas Brust ragen, „zwei schwarzblaue Adern quer über den Hinterkopf“ (K 66) und das „Kahlwerden ihres Schädels“ (K 67). Weitere Schilderungen im Verlauf der Handlung legen nahe, dass sich ihr gesundheitlicher Zustand schnell verschlechtert: So kommt es beispielsweise zu einer Sepsis an der „Operationswunde an Marthas Hals.“ (K 165) Aufgrund der zahlreichen Medikamente und der Infusionen hat sie außerdem zunehmend Schwierigkeiten mit der Nahrungsaufnahme und muss sich erbrechen (vgl. K 182). Zuletzt wird Martha mit einer Magensonde ernährt und kommt als Figur innerhalb der Narration nicht mehr selbst zu Wort (vgl. K 202).

graue Kugel“ (K 15) im Magen anfühlen. Insgesamt entsteht der Eindruck, dass der Protagonist im Laufe seiner Nachforschungen durch desintegrative (Erinnerungs-)Erfahrungen und die Störung seiner physischen Integrität (erneut) versehrt wird und zunehmend die Kontrolle über das eigene Körpererleben verliert (vgl. etwa K 9, 12, 16 f., 47 u. 210). Einen Höhepunkt stellt in dieser Hinsicht eine Episode dar, in der sich der Erzähler wie eine „Kameralinse“ (K 13) von ‚außen‘ und kurzzeitig sogar in der dritten Person perspektiviert (vgl. K 13 f.), was auf eine Dissoziation – „als hätte ich gar keinen Körper“ (K 13) – in der Folge einer Überanstrengung oder gar Traumatisierung hindeutet. Auf der letzten Seite des Romans äußert er schließlich die Befürchtung, dass sich sein Körper einfach „auflösen“ (K 210) könnte.

„So, wie wir heute arbeiten, werden wir morgen leben.“ (K 35) Versehrte Städte – versehrter Staat

Neben der handlungsmotivierenden Krebserkrankung Marthas und den physischen und psychischen Problemen des Erzählers finden sich in Pareis Roman viele weitere Darstellungen von Versehrungen, was ein möglicher Grund für die in einigen Rezensionen konstatierte düstere Atmosphäre und mitunter schockierende Wirkung des Textes sein könnte (vgl. Kegel 2011; Lehmkuhl 2011). Seien es die Arbeitskollegen in der DDR oder flüchtige Begegnungen während der Spurensuche im Berlin des Jahres 2006: auffällig ist, dass nahezu alle Nebenfiguren durch den Erzähler als körperlich versehrt gekennzeichnet werden (vgl. hierzu auch Gerstenberger 2014, S. 137):² Winne fehlt aufgrund eines Arbeitsunfalls „ein Stück vom Zeigefinger“ (K 79), an Böhm ist dem Erzähler besonders die „aknevernarbte [] Haut“ (K 80) in Erinnerung, Neiß ist kriegsversehrt und hat einen „Krater in seiner Schulter“ (K 93), in einer Notunterkunft erkennt der Erzähler im Dunkeln „ein mit blauen Flecken und Geschwüren bedecktes Bein“ (K 82), und die Hände des aus der Ukraine stammenden Danylos sind „voller Schnitt- und Schürfwunden“ (K 85). Der unsympathisch gezeichnete Brandenburg leidet schließlich an einer ‚Lichtallergie‘ (möglicherweise einer Photodermatose), die er auf die Stoffe zurückführt, mit denen die Männer bei der Arbeit in Berührung kamen: „Das Lösungsmittel, das Kältemittel. Sie sind so giftig, dass man sie in der Chemie die Schwarzen Schwestern nennt.“ (K 186)

Gerade durch Aussagen wie die von Brandenburg über die schädlichen Arbeitsbedingungen in der Kältezentrale eröffnet der Text einen kritischen Reflexionsraum über die Gesellschaft der DDR, die als lebensfeindlich inszeniert wird. Die thematisierten Versehrungen sind

² Zudem ist das Aufeinandertreffen des Erzählers mit Fremden im Berlin der Gegenwart von Aggression und konkreter physischer Gewalt geprägt, was weitere Versehrungen zur Folge hat (vgl. K 13, 25 f. u. 45–47).

somit nicht ausschließlich als persönliche Schicksalsschläge zu verstehen, sondern lassen sich in einem weiteren Sinne allegorisch auf „allgemeine, gesellschaftliche Verfallserscheinungen“ (Daemmrich & Daemmrich 1987, S. 201) und ebenfalls auf politische Missstände übertragen.³ Bereits durch den Romantitel und zahlreiche Kältemetaphern im Verlauf der Handlung ergibt sich ein Bild der DDR als zentralisiertes, dabei aber ‚kaltes‘ System, das in Erstarrung begriffen ist und die Menschen voneinander entfremdet; auch Assoziationen mit den Bedrohungen des Kalten Kriegs werden auf diese Weise hervorgerufen (zur Semantisierung der Kälte bei Parei vgl. Stephan 2015, S. 55–59). Der konkrete Handlungsort der Kältezentrale erscheint ebenso versehrt wie die dort arbeitenden Männer: Die Maschinen erweisen sich als „wartungsaufwendig“ (K 58) und sind bereits bei ihrer Inbetriebnahme nicht mehr auf dem neuesten Stand der Technik (vgl. K 59). In den Sommermonaten zeigen sich schnell „Verschleißerscheinungen [...], und spätestens wenn es auf den Oktober zugeht, schien sich die gesamte Anlage in einem Zustand der Erschöpfung zu befinden.“ (K 113)⁴ Auffällig ist die Personifizierung der Kältemaschinen, die mit ihren undichten „Versorgungsadern“ (K 144) an ein krankendes Lebewesen erinnern. Die Überforderung und Funktionsunfähigkeit der Anlagen bringt Gerstenberger wiederum direkt mit politischen, sozialen und gesellschaftlichen Problemen der DDR in Verbindung: „Detailed descriptions of the *Neues Deutschland* cooling system, a prototype technology imported from Eastern Europe and prone to frequent failure, create a connection between the technical and the political aspects of East German society.“ (Gerstenberger 2014, S. 136)

Über die Kältezentrale hinausgehende Beschreibungen, mit denen die DDR als versehrtter Raum markiert wird, zeichnen Ostberlin als „[e]ine Stadt mit zerfallenen Häusern und Schornsteinen, die den Geruch der Verbrennungsrückstände von Braunkohle verbreiteten. Mit schwach beleuchteten Straßen“ (K 34). Allein die roten Fahnen und Plakate, „auf denen in weißen Druckbuchstaben die Parolen des Staates standen“ (K 34), heben sich farblich von dieser düsteren Umgebung ab. Auf den Erzähler haben die propagandistischen Aussagen in ihrer aggressiven Farbgebung eine kontrastive Wirkung und verstärken letztlich noch den Eindruck der Versehrung und „die Wirkung jedes zerbrochenen Fensters, das dauerhaft kaputt blieb, jedes Rollladens, der schief in den Angeln hing, und jedes Bauwagens, der für längere Zeit irgendwo abgestellt wurde“ (K 35). Auch die im Roman nur spärlich kontextualisierte Familiengeschichte des Protagonisten hängt mit physiopsychischen und sozialen Versehrungen der sozialistischen Arbeitswelt zusammen: „Ich bin 1968 mit meinen Eltern nach Berlin gezogen.

³ Dass eine solche Metaphorisierung auch problematisch sein kann, da damit vielfach eine (ab-)wertende Lesart von Krankheiten und Kranken einhergeht, betont Susan Sontag in ihrem bekannten Essay *Illness as Metaphor* (1978): „Nichts ist strafender, als einer Krankheit eine Bedeutung zu verleihen – da diese Bedeutung unausweichlich eine moralische ist.“ (Sontag 2012, S. 51)

⁴ Dass das System der Kältemaschinen im Oktober nicht mehr funktionsfähig ist, scheint eine Anspielung auf den politischen Zusammenbruch der DDR und den Mauerfall im Herbst 1989 zu sein.

Mein Vater bekam damals eine Stelle als Ingenieur im Köpenicker Werk für Fernsehelektronik. Drei Monate später starb er an den Spätfolgen einer Bleivergiftung, er war in den 50er Jahren Arbeiter in Bitterfeld gewesen.“ (K 49) Mit 1968 ist das Datum des Wegzugs der Familie nach Berlin von Parei nicht zufällig gewählt, ereignete sich in diesem Jahr doch eine folgenschwere Vinylchlorid-Explosion im maroden Elektrochemischen Kombinat Bitterfeld mit über 40 Todesopfern und etwa 270 Verletzten, wobei es sich um einen der größten Industrieunfälle der DDR handelt.⁵ Nach dem Tod des Vaters beginnt in Pareis Roman dann ein ökonomischer und sozialer Abstieg der Familie, an dem der Staat mitverantwortlich scheint: Der Erzähler muss mit seiner nun alleinerziehenden Mutter eine wesentlich kleinere Wohnung beziehen, die von ihm als veraltet und schmutzig beschrieben wird (vgl. K 48 f.).

Mit der Thematisierung einer versehrten und gleichsam versehrenden Lebens- und Arbeitswelt, die den Beschäftigten der Kältezentrale als vermeintlich wichtiger „Beitrag für die sozialistische Gesellschaft“ (K 56) angepriesen wird, geht insgesamt eine deutliche Kritik einher. Besonders anschaulich wird eine solche Lesart des krankenden und dabei krankmachenden Systems in einer Reflexion des Erzählers über die hohen Ausgaben des Staates für die Aufrüstung, wobei hier ebenfalls auf den Körper bezogene Bilder verwendet werden:

„Elf Prozent des Nationaleinkommens der DDR wurden für Militär und Überwachung ausgegeben. Seit ich das weiß, habe ich diesen kräftezehrenden Zehnten manchmal vor Augen, bilde mir ein, dass er sich in den Handwerkerjahren um meine Knochen gelegt und in meinen Blutgefäßen abgelagert hat, dass er mein Herz angegriffen hat und meinen Blick getrübt.“ (K 43)

Während die Knochen und Blutgefäße an einen Prozess der staatlichen Einverleibung denken lassen, der zu einer Abnutzung der Arbeiter führt, sind – einer etablierten literarischen Körpermetaphorik folgend – mit dem Herz Gefühlsregungen bzw. psychische Aspekte und mit dem getrühten Blick eine Einschränkung der Erkenntnisfähigkeit angesprochen. Marthas Krebs als lebensbedrohliche und am Ende offenbar tödliche ‚Begleiterscheinung‘ einer nur kurzen Aushilfstätigkeit im *Neuen Deutschland* fügt sich ebenfalls in dieses Bild ein. In einem solchen kritischen Verständnis erhält eine der zahlreichen Parteiparolen der versehrten DDR schließlich eine deutlich andere Lesart und (Be-)Deutung: „So, wie wir heute arbeiten, werden wir morgen leben.“ (K 35)

⁵ Die Aussagen über das gesundheits- und umweltschädigende Arbeitsumfeld in den Industriezentren des Ostens können zudem als intertextuelle Verweise auf Monika Marons Debütroman *Flugasche* (1981) gelesen werden, der Bitterfeld als die „schmutzigste Stadt Europas“ (Maron 2021, S. 37) vorstellt und der in der DDR nicht erscheinen durfte.

„Was für ein Loch an der Stelle klafft, wo die Bilder des letzten Tages sein müssten!“ (K 47)

Versehrte Erinnerung – versehrte Narration

Letztlich scheint auch die erzählerische Gestaltung des Romans einem Bewusstsein um die fragmentierende Wirkung von Versehrungen verpflichtet zu sein, und die enttäuschte Suche des Erzählers nach Antworten und Orientierung spiegelt sich in der Narration wider: Die autodiegetische, konsequent intern fokalisierte Erzählung, die durchgängig eine große Nähe zum Innenleben des Protagonisten suggeriert, ermöglicht ein vermeintliches Nacherleben der komplexen Erinnerungsvorgänge, was mit Michael Basseler und Dorothee Birke als ‚Mimesis des Erinnerns‘ bezeichnet werden kann (vgl. Basseler & Birke 2005, S. 123–147). Gleichzeitig erweist sich das Erinnern des Erzählers aber gerade *nicht* als konsistent und sinnstiftend, wodurch sich *Die Kältezentrale* einer Form der Vergangenheitsdarstellung innerhalb der Gegenwartsliteratur zuordnen lässt, die den „Vorgang der Erinnerung ausdrücklich problematisiert“ (Gansel 2010, S. 29). Somit wird letztlich weder eine ungetrübte Mitsicht noch eine geschlossene Übersicht im Sinne eines kohärenten Bildes der erinnerten Geschehnisse geboten. Im Gegenteil: Durch zahlreiche erzählerische Strategien – darunter die ausbleibende Markierung von direkter Figurenrede (vgl. etwa K 18) und insbesondere die von einer chronologischen Ordnung abweichende Zeitgestaltung der Narration sowie der häufig unkommentierte Wechsel zwischen verschiedenen Zeitebenen (vgl. etwa K 8, 45, 59, 72, 82, 86, 101, 107, 129, 131 u. 138) – erschwert Pareis Roman den Leser*innen eine klare Orientierung.

„Wie soll man die Zeit, in der man noch sehr jung war, begreifen, wenn die Bedingungen, unter denen man einmal gelebt hat, nur noch in der eigenen Erinnerung existieren?“ (K 157)

Versehrungen im Literaturunterricht

In der vorangegangenen Analyse ist deutlich geworden, dass Versehrungen in Pareis *Die Kältezentrale* eine wesentliche Rolle spielen und in zweierlei Hinsicht eingeordnet werden können. Zum einen werden konkrete Formen der Versehrung als inhaltlich relevante Figurenerlebnisse des Romans thematisiert (z. B. Krebs, Alkoholismus oder soziale Erniedrigungen) und zum anderen wird die DDR als versehrtes politisches System insgesamt dargestellt. Gerade der literarische Einblick in eine versehrte Gesellschaft, den der Roman gibt, kann im Kontext des Deutschunterrichts von besonderer Relevanz sein. Mit Perspektive auf die erörterten Aspekte des literarischen und historischen Lernens kann angenommen werden, dass es Schüler*innen über die Auseinandersetzung mit Pareis literarischem Entwurf von versehrten Figuren, die in

einem ebenso versehrten politischen System leben bzw. gelebt haben, ermöglicht werden kann, Einsichten in die Lebensumstände von Menschen innerhalb eines sozialistischen Unrechtsstaates zu gewinnen. *Die Kältezentrale* erlaubt den Schüler*innen, im Literaturunterricht potenzielle Schlussfolgerungen über eine versehrte Gesellschaft zu ziehen. Den Roman und somit auch das Leben in der DDR zum Thema des Deutschunterrichts zu machen, ist umso wichtiger, da, wenn die literarische oder filmische Verarbeitung der Gesellschaft in der DDR in der schulischen Praxis des Literaturunterrichts oder im (medialen) Alltag eine Rolle spielt, diese den Schüler*innen oftmals im Gewand von *Coming of Age*-Narrativen oder einer tendenziell verklärenden Nostalgie bzw. Ironie begegnet (vgl. die Buch- bzw. Filmprojekte *Go Trabi Go*; *Sonnenallee*; *Herr Lehmann*; *Good Bye, Lenin!*; *NVA*; *Friendship!*; *Stasikomödie*). Nostalgische Motive sind in der Wahrnehmung der Geschichte der DDR demnach sehr präsent und vielfach auch in informellen Bildungsangeboten für Schüler*innen verankert. So wirbt z. B. das Berliner DDR Museum für spezifische Kinder- und Jugendaktionen wie folgt:

„Viele interaktive Angebote sind bewusst für Kinder und Jugendliche konzipiert, wie z. B. die Trabi-Fahrsimulation, zahlreiche interaktive Spiele oder unsere Kindergarteninstallation. Dort können Kinder zwischen originalen Einrichtungsgegenständen DDR-Spielzeug selbst ausprobieren.“ (DDR Museum Berlin 2022)

Ein solches Konzept ist durchaus als diskutabel einzuschätzen, zumal gerade bei jüngeren Menschen von einer geringen Kenntnis der sozialistischen Diktatur auszugehen ist. Auch wenn es selbstredend literarische Texte (vgl. aktuell etwa Bettina Wilpert: *Herumtreiberinnen*, 2022) bzw. Filme (vgl. Florian Henckel von Donnersmarck: *Das Leben der Anderen*, 2006) sowie Bildungsorte (vgl. z. B. die Gedenkstätte Berlin-Hohenschönhausen) gibt, die die Unterdrückung und die damit einhergehenden Folgen für die Menschen thematisieren, scheint eine gewisse Tendenz zur nachträglichen Verklärung eines ‚unproblematischen‘ Alltags in der DDR vorzuherrschen. Versehrungen – seien sie auf konkrete Unterdrückungserfahrungen von Menschen oder auf eine systemische Ebene bezogen – sind augenscheinlich unterrepräsentiert. Unter diesen Umständen bietet gerade der Literaturunterricht eine Möglichkeit für die Schüler*innen, das eigene Geschichtsbewusstsein in Bezug auf die DDR kritisch zu reflektieren. Die unterrichtliche Auseinandersetzung mit Pareis Roman und den darin enthaltenden Versehrungsdarstellungen kann dieses Bewusstsein beeinflussen, korrigieren und erweitern. *Die Kältezentrale* kann im Sinne der Semantik des Wortfeldes von Jacob und Wilhelm Grimm als prototypischer Versehrungsroman verstanden werden. Der Roman entwirft vielfältige Formen der Versehrung, die im Deutschunterricht kontextualisiert und analysiert werden können. Dabei ist es entscheidend, die Schüler*innen für die Narrativität des Textes zu sensibilisieren. Zu vermitteln, dass es sich bei dem Roman nicht um eine historische Quelle, aber durchaus um

einen Text handelt, anhand dessen ein geschichtliches wie auch lebensweltliches Verständnis der DDR entwickelt werden kann, ist gleichzeitig eine Herausforderung und eine Chance des Literaturunterrichts. Im Folgenden sollen exemplarische didaktische Zugänge zu den Versehrungen in Pareis Roman illustriert werden.

Die bereits in der Analyse herausgearbeitete Versehrung des Erzählers und auch Brandenburgs wird im Text durch sie selbst in direkte Verbindung zu ihrer Tätigkeit in der Kältezentrale gebracht (vgl. K 186). Für die Schüler*innen können solche und andere Äußerungen aufschlussreich sein, illustrieren sie doch zum einen das tatsächlich belegte problematische Verhältnis zu Umwelt- und Arbeitsschutz des sozialistischen Staates und zum anderen dessen grundsätzliches Menschenbild, das v. a. auf die Erhaltung des politischen Systems ausgerichtet war. Die erwähnte ‚Kältezentrale‘ hat also auch eine klare symbolische Bedeutung, die auf eine institutionalisierte Missachtung der Gesundheit der Bürger*innen in der DDR hinweist. An diesem zeichenhaften Textbeispiel kann die DDR von den Schüler*innen als versehrter Staat analysiert werden. Denkbar wäre es z. B., die Schüler*innen anzuleiten, einen Befundbericht für die Erkrankung Brandenburgs zu schreiben. In diesem Zusammenhang müssten eine Textformvorlage gegeben und zusätzliche Recherchen angestellt werden. Pareis Roman ermöglicht eine implizite Aneignung des Wissens um die Arbeitsbedingungen in der DDR, welches dann am Beispiel Brandenburgs und der literarisierten Kältezentrale als eine Versehrung aller Bürger*innen im System der DDR begriffen werden kann. Die physischen Folgen der Arbeit in der Kältezentrale, dies hat die Analyse gezeigt, werden auch an anderen Stellen und Figuren im Text erkennbar und können von den Schüler*innen für ihren Befundbericht herangezogen werden (vgl. etwa K 41–43, 63 u. 101).

Doch die Wirkung und Bedeutung der Kältezentrale geht im Roman über die physische Dimension hinaus. Vielmehr adressiert Parei eine ganz grundsätzliche Versehrungsform, die sich in allen Facetten des Lebens in der DDR Bahn bricht und bis heute wirkt. Für den Deutschunterricht ist entscheidend, auch diese Ebenen der umfassenden psychischen und sozialen Versehrung(en) für die Schüler*innen zu bedenken, um ebenfalls die Konsequenzen für die Gesellschaft im wiedervereinten Deutschland, welche heute noch von Relevanz sind, kenntlich zu machen. Die Semantisierung der Kälte(-zentrale) im Text spielt hierfür eine wesentliche Rolle, die im Literaturunterricht beachtet werden sollte. Die Metaphorik der Kälte eröffnet den Schüler*innen einen ästhetischen Zugang in das soziale Leben der DDR, welches im Roman von Misstrauen, Machtmissbrauch und Angst geprägt ist. Natürlich handelt es sich um einen spezifischen *literarischen* Entwurf dieses von Versehrungen bestimmten Daseins, aber gerade deshalb offenbart er den Schüler*innen eine öffentlich weniger präsente Perspektive auf das Leben und Arbeiten im Unrechtsstaat, über das der Erzähler in der Retrospektive resümiert:

„Ich schämte mich dafür, hier gearbeitet zu haben. [...] Der Grund für mein Gefühl war nicht der Umstand, dass ich einem politischen System, das heute weitgehend abgelehnt

wird, so nahe war. Sondern dass ich diese Tatsache damals nicht begriffen hatte. Ich war Teil von etwas gewesen, ohne zu verstehen, was es war, und ohne den geringsten Anlass zu sehen, darüber nachzudenken [...].“ (K 44 f.)

In Pareis Text konzentriert sich diese Erfahrung ganz konkret wie auch in einem übertragenen Sinn in dem versehrten sozialen Geflecht unter den Arbeitenden innerhalb der Kältezentrale. Es bietet sich an, mit den Schüler*innen die unterschiedlichen Empfindungen, Haltungen und Überzeugungen der Figuren zu ergründen, indem z. B. über das Schreiben von (inneren) Monologen unterschiedliche Perspektiven eingenommen werden. Hierbei könnte eine Orientierung an der Spurensuche des Erzählers erfolgen, als er während seines Aufenthalts im Berlin des Jahres 2006 mehrere der früheren Kollegen aufsucht, um Informationen zum potenziell verstrahlten LKW zu sammeln. Diese Begegnungen, die im Roman selbst aus der Sicht des Protagonisten geschildert werden, zeugen von immer noch bestehenden Kommunikationsproblemen und werfen weitere Fragen auf. Hier wäre es für die Schüler*innen denkbar, die jeweilige Perspektive der besuchten Kollegen einzunehmen, um deren spezifischen Blickwinkel auf das aus Sicht des Erzählers versehrte System der DDR einzunehmen (vgl. hierzu K 139–142, 162–164, 177–179 u. 185–189). In diesem Kontext kann auch weiterführend mit den Schüler*innen die Interdependenz von sozial kalten Beziehungen zwischen den Figuren und dem ‚kalten‘ politischen System, in dem sie lebten, erörtert werden. So kann z. B. im literarischen Gespräch der Roman anhand solcher Thesen im Unterricht diskutiert werden.

Es gilt insgesamt zu beachten, dass die Versehrungsformen in Pareis literarischem Entwurf eines Lebens in, außerhalb und nach der DDR nicht abgeschlossen oder gar auflösbar sind. Die Schüler*innen müssen bei der Analyse der Versehrungen eine Ambiguitätstoleranz entwickeln. Insbesondere zeigt sich dies an der handlungsauslösenden Krebsdiagnose Marthas, die den Erzähler vor große Herausforderungen stellt und zahlreiche Versehrungen der Vergangenheit (re-)aktiviert. Schließlich ‚erkrankt‘ auch die Kältezentrale selbst: Das Kältesystem ist nun im zweifachen Sinne nicht mehr funktionsfähig – als Klimaanlage und als politischer Machtapparat. Das versehrte System endet, die Versehrten jedoch bleiben zurück. In einem didaktischen Setting des Deutschunterrichts können die Schüler*innen die Versehrungen in Inka Pareis *Die Kältezentrale* als Symptome einer nicht fassbaren gesellschaftlichen Erkrankung erkennen – letztlich eine Fiktion, mit der sie sich auseinandersetzen und zu der sie sich verhalten können.

Literatur

Abraham, Ulf: Literarisches Lernen in kulturwissenschaftlicher Sicht. In: Leseräume. Zeitschrift für Literalität in Schule und Forschung (2015). Ausgabe 2. <https://leseraeume.de/wp-content/uploads/2015/10/lr-2015-1-abraham.pdf> (08.08.2022).

- Abraham, Ulf/Kepser, Matthis: Literaturdidaktik Deutsch. Eine Einführung. 3., aktual. Aufl. Berlin: Erich Schmidt 2016.
- Abraham, Ulf/Launer, Christoph: Weltwissen erlesen. In: dies. (Hrsg.): Weltwissen erlesen. Literarisches Lernen im fächerverbindenden Unterricht. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2002, S. 6–58.
- Basseler, Michael/Birke, Dorothee: Mimesis des Erinnerns. In: Erll, Astrid/Nünning, Ansgar (Hrsg.): Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven. Berlin: De Gruyter 2005, S. 123–147.
- von Brand, Tilman: Historisches Lernen im Literaturunterricht. Literarisches Verstehen und historisches Bewusstsein – ein symbiotisches Verständnis. In: Praxis Deutsch 43 (2016). H. 259, S. 4–11.
- Brüggemann, Jörn: Literarisches Lesen – Historisches Verstehen. Zur Explikation einer unterbewerteten Komponente literarischer Rezeptionskompetenz. In: Didaktik Deutsch. Halbjahresschrift für die Didaktik der deutschen Sprache und Literatur 14 (2009). H. 26, S. 12–30.
- Chylewska-Tölle, Aleksandra: Gewaltverortung und Gewaltekodierung. Zu den Berlin-Romanen von Inka Parei, Ingo Schramm und Tim Staffell. In: Convivium. Germanistisches Jahrbuch Polen (2010), S. 113–126.
- Daemmrich, Horst S./Daemmrich, Ingrid: Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch. Tübingen: Francke 1987.
- Fingerhut, Karlheinz: Und die Literaturgeschichte als Lerngegenstand. In: Rosebrock, Cornelia/Fix, Martin (Hrsg.): Tumulte: Deutsdidaktik zwischen den Stühlen. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2001, S. 88–105.
- Gansel, Carsten: Formen der Erinnerung in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989. In: ders./Zimniak, Pawel (Hrsg.): Das „Prinzip Erinnerung“ in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989. Mit 45 Abbildungen. Göttingen: V&R unipress 2010, S. 19–35.
- Gerstenberger, Katharina: Fictionalizations. Holocaust Memory and the Generational Construct in the Works of Contemporary Women Writers. In: Cohen-Pfister, Laurel/Vees-Gulani, Susanne (Hrsg.): Generational Shifts in Contemporary German Culture. Rochester, NY: Camden House 2010, S. 95–114.
- Gerstenberger, Katharina: Störfälle: Literary Accounts from Chernobyl to Fukushima. In: German Studies Review 37 (2014). H. 1, S. 131–148.
- Gerstenberger, Katharina: Writing the New Berlin: The German Capital in Post-Wall Literature. Rochester, NY: Camden House 2008.
- Grimm, Jacob/Grimm, Wilhelm: Versehen. In: dies.: Deutsches Wörterbuch. Bd. 25: Zwölfter Band I. Abteilung. V-Verzwunzen. Bearb. v. E. Wülcker, R. Meisner, M. Leopold u. a. Fotomechanischer Nachdruck der Erstausgabe 1956. München: dtv 1991, Sp. 1259–1263.
- Hill, Alexandra M.: The Violent Turn: West German Women as Victims of Neoliberalism. In: The German Quarterly 91 (2018). H. 2, S. 138–152.
- Iztueta Goizueta, Garbiñe: „Verwundete Orte“ in Hettches *Nox* und Pareis *Die Schattenboxerin*. In: Estudios Filológicos Alemanes 24 (2012), S. 553–564.
- Kegel, Sandra: Inka Parei: Die Kältezentrale. Manche mögen's kalt (23.09.2011). <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/inka-parei-die-kaeltezentrale-manche-moegen-s-kalt-11368562.html> (11.02.2022).

- Lehmkuhl, Tobias: Im Maschinenraum eines finsternen Staatsbetriebs (30.09.2011). <https://www.deutschlandfunkkultur.de/im-maschinenraum-eines-finsternen-staatsbetriebs-100.html> (11.02.2022).
- Maron, Monika: Flugasche. Roman. Neuausgabe. Hamburg: Hoffmann und Campe 2021.
- Martin, Elaine: The Violated Female Body: Abjection and Spatial Ensnarement in Inka Parei's *The Shadow-Boxing Woman*. In: Daffner, Carola/Muellner, Beth A. (Hrsg.): German Women Writers and the Spatial Turn: New Perspectives. Berlin: De Gruyter 2015, S. 121–132.
- Marven, Lyn: Women Writers and Gender. In: Webber, Andrew (Hrsg.): The Cambridge Companion to the Literature of Berlin. Cambridge: Cambridge University Press 2017, S. 166–184.
- Meise, Helga: Mythos Berlin. Orte und Nicht-Orte bei Julia Franck, Inka Parei und Judith Hermann. In: Caemmerer, Christiane/Delabar, Walter/dies. (Hrsg.): Fräuleinwunder literarisch. Literatur von Frauen zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2005, S. 125–150.
- Milevski, Urania: Stimmen und Räume der Gewalt. Erzählen von Vergewaltigung in der deutschen Gegenwartsliteratur. Bielefeld: Aisthesis 2016.
- O. A. [Redaktion des DDR Museums Berlin]: Interaktives Familienmuseum. <https://www.ddr-museum.de/de/sammlung/ausstellung> (08.08.2022).
- Parei, Inka: Die Kältezentrale. Roman. Frankfurt a. M.: Schöffling & Co. 2011. [Sigle K]
- Parei, Inka: Die Schattenboxerin. Roman. 3. Aufl. Frankfurt a. M.: Schöffling & Co. 2000 [1999].
- Parei, Inka: Was Dunkelheit war. Roman. Frankfurt a. M.: Schöffling & Co. 2005.
- Röhrs, Steffen: Körper als Geschichte(n). Geschichtsreflexionen und Körperdarstellungen in der deutschsprachigen Erzählliteratur (1981–2012). Würzburg: Königshausen & Neumann 2016.
- Sadigh, Parvin: Viele Jugendliche wissen gar nichts über die DDR (03.10.2020). <https://www.zeit.de/gesellschaft/schule/2020-10/deutsche-einheit-geschichtsunterricht-lehrer-schueler-ddr-wissen-ost-west> (28.06.2022).
- Schmidt, Christian: Körper als Gedächtnis in Inka Pareis *Was Dunkelheit war*. In: Nagelschmidt, Ilse/Probst, Inga/Erdbrügger, Torsten (Hrsg.): Geschlechtergedächtnisse. Gender-Konstellationen und Erinnerungsmuster in Literatur und Film der Gegenwart. Berlin: Frank & Timme 2010, S. 111–133.
- Sontag, Susan: Krankheit als Metapher. Aus dem Amerikanischen v. Karin Kersten u. Caroline Neubaur. Aids und seine Metaphern. Aus dem Amerikanischen v. Holger Fliessbach. 3. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer 2012.
- Spinner, Kaspar H.: Elf Aspekte auf dem Prüfstand. Verbirgt sich in den elf Aspekten literarischen Lernens eine Systematik? In: Leseräume. Zeitschrift für Literalität in Schule und Forschung (2015). Ausgabe 2. <https://leseraeume.de/wp-content/uploads/2015/10/lr-2015-1-spinner.pdf> (08.08.2022).
- Spinner, Kaspar H.: Literarisches Lernen. In: Praxis Deutsch 33 (2006). H. 200, S. 6–16.
- Stephan, Inge: Eiskalte DDR: Polare Metaphern in Kunst und Literatur vor und nach 1989. In: Białek, Edward/Wolting, Monika (Hrsg.): Erzählen zwischen geschichtlicher Spurensuche und Zeitgenossenschaft. Aufsätze zur neueren deutschen Literatur. Dresden: Neisse 2015, S. 43–59.
- White, Hayden: Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa. Aus dem Amerikanischen v. Peter Kohlhaas. Frankfurt a. M.: Fischer 1991.

Versehrung in gemeinsamer Perspektive von berufs- und allgemeinbildendem Deutschunterricht

Einleitung

Versehrungen aller Art sind einerseits eine Konstante in der Literatur, andererseits haben sich durch die vermehrte, u. a. psychologische, soziologische, kultur- und literaturwissenschaftliche Forschung in den letzten Jahrzehnten neue Perspektiven eröffnet. Dies gilt insbesondere für den speziellen Bereich der Traumatisierung (vgl. Grugger 2018, S. 369–376). Ebenso sind sie im medialen Diskurs, sei es in Film oder journalistischer Berichterstattung, sehr präsent. Für Berufsgruppen im sozialpädagogischen und gesundheitlichen Bereich sind sie, nicht nur medizinisch, sondern auch gesellschaftlich, häufig herausfordernde Phänomene. Dabei erscheint es lohnenswert, auf der Basis der Begriffsbestimmung von Jacob und Wilhelm Grimm sowohl körperliche als auch psychische Verletzungen zusammenzudenken (vgl. Grimm & Grimm 1991, Sp. 1259–1263). Der Roman *Der Russe ist einer, der Birken liebt* (Erstveröffentlichung 2012) von Olga Grjasnowa verbindet viele Formen von Versehrung, so beispielsweise die Traumatisierung der Protagonistin als Kind während des Pogroms an Armenier*innen in Baku und die schlussendlich tödliche Verletzung ihres Freundes Elias beim Fußballspielen. Für die Vermittlung in der Sekundarstufe II an allgemeinbildenden Schulen und in entsprechenden Bildungsgängen berufsbildender Schulen¹ werden exemplarisch Zugänge zu dem vielfältigen Thema ‚Versehrung‘ aufgezeigt. Aus dem umfangreichen Theorieangebot sollen die Beziehungen von körperlicher und psychischer Versehrung, die Frage nach dem Erzählen und die literarische Inszenierung von Intrusionen und Flashbacks in den Fokus gestellt werden. Aspekte transgenerationaler Traumatisierung² (vgl. Wilpert 2015, S. 66–70) und teilweise konfliktreich gestaltete Auseinandersetzungen zwischen Figuren mit unterschiedlichen Traumatisierungserfahrungen werden nur kurz und nur in Hinblick auf die Protagonistin Maria

¹ Damit sind Bildungsgänge gemeint, die zur Fachhochschulreife oder zur Allgemeinen Hochschulreife sowie entweder zu beruflichen Kenntnissen, Fähigkeiten und Fertigkeiten oder einem Berufsabschluss führen. In NRW beispielsweise betrifft dies die Bildungsgänge der Anlagen C bis E APO-BK NRW (manche Formen der Berufsfachschule, Fachoberschule, berufliches Gymnasium und Fachschule). Für Fachschulen sind die Überlegungen insbesondere dann relevant, wenn die Schüler*innen die Fachhochschulreife erwerben wollen.

² Maschas Großmutter ist Überlebende der Shoah.

Kogan (Mascha) aufgegriffen. Dabei sollen den Schüler*innen Gelegenheiten gegeben werden, das Zusammenspiel der verschiedenen Spezialdiskurse in der Literatur zu entdecken. Es wird also ein diskursanalytischer didaktischer Ansatz in Anlehnung an Jürgen Links Interdiskursanalyse (vgl. Link 1988, 2003) verfolgt. Link zeigt auf, dass Literatur verschiedene Spezialdiskurse, wie beispielsweise aus dem psychologischen oder rechtlichen Bereich, umformt und gesellschaftlich verhandlungsfähig macht (vgl. Link 1988, S. 284–286).

Dabei wird eine auszugsweise und sensible Lektüre im Klassengespräch vorgeschlagen, da der Roman durch seine Verschränkung vieler Versehrungsaspekte lohnend, aber auch emotional herausfordernd sein kann. Insbesondere werden auch sexuelle Handlungen im Zusammenhang emotionaler oder ökonomischer Abhängigkeitsverhältnisse erzählt (vgl. Grjasnowa 2013, S. 81 f., 132 f. u. 198 f.), die einer entsprechenden Aufmerksamkeit und Kontextualisierung bedürfen. Eine kritische Prüfung der Gegebenheiten des Unterrichts, insbesondere der Zusammensetzung der Klasse sowie der eigenen Erfahrungen und Positionen als Lehrkraft scheint bei diesem Text besonders wichtig. Auch wenn *Der Russe ist einer, der Birken liebt* besonders viele Formen der Versehrung ineinander vereint, könnten die angestellten Perspektiven und Überlegungen sicherlich auch in Beziehung zu anderen Texten gesetzt werden.

Kulturwissenschaftlich orientierte Literaturdidaktik an allgemeinbildenden und berufsbildenden Schulen

Die Deutschdidaktik nimmt nur selten direkt den Bereich der beruflichen Bildung in den Blick (vgl. Schäfer 2016, S. 239). Wenn dies der Fall ist, bezieht sich dies zumeist entweder auf Sprachdidaktik (vgl. z. B. Terrasi-Haufe & Börsel 2017) oder auf den Bereich der dualen Berufsausbildung (vgl. z. B. Hummelsberger 2002). Vollzeitschulische Bildungsgänge in der beruflichen Bildung³ sind somit deutlich unterrepräsentiert. Sicherlich sind viele Besonderheiten in der beruflichen Bildung zu beachten, wie z. B. die längere Tradition der Kompetenzorientierung und die Verknüpfung beruflicher mit allgemeinbildenden Themen (vgl. Schäfer 2016, S. 240). Da die Bildungsgänge auch auf einen schulischen Abschluss äquivalent zu allgemeinbildenden Schulen zielen, liegen aber durchaus substanzielle Gemeinsamkeiten vor. Deutlich wird dies u. a. am Fall des Abiturs am beruflichen Gymnasium, das ebenfalls zentralen Vorgaben (allerdings thematisch an die jeweilige Fachrichtung angepasst) unterliegt und den gleichen wissenschaftspropädeutischen Anspruch verfolgt (vgl. Kultusministerkonferenz 2015, S. 2). Die Zielsetzung der beruflichen Bildung ist dabei umfangreich und verbindet berufliche und allgemeinbildende Aspekte, auch wenn häufig die berufsspezifische

³ Je nach Bundesland finden diese z. B. an einem Berufskolleg oder an berufsbildenden Schulen statt.

Komponente betont wird (vgl. Schäfer 2016, S. 237–240). Die Schüler*innen sollen qualifiziert werden, an „Entwicklungen in Wirtschaft und Gesellschaft teilzunehmen und diese aktiv mitzugestalten“ (ebd.). Ein diskursanalytischer Ansatz ist demnach eng an den Zweck der beruflichen Bildung anschließbar. Jürgen Link zeigt auf, wie eine Orientierung an den verschiedenen Diskursen und ihrem Zusammenwirken im literarischen Interdiskurs einen Beitrag zu einer „cultural literacy“ (Link 2003, S. 71) sein kann. Diese ist notwendig, damit Texte nicht nur dekodiert, sondern auch kontextualisiert, Metaphern und intertextuelle Bezüge verstanden werden können und schließlich eine Teilhabefähigkeit am gesellschaftlichen Diskurs entstehen kann. Eine gemeinsame Betrachtung von Literaturunterricht an allgemeinbildenden und berufsbildenden Schulen scheint, bei allen Unterschieden, nicht nur eine Möglichkeit, letzterem mehr Aufmerksamkeit widmen zu können, sondern auch eine gemeinsame Basis auf Grundlage der Diskussion um Kompetenz und Literalität (vgl. Brune 2020, S. 31–45 u. 180–236; Schäfer 2016, S. 237–241) zu haben.⁴ Publikationen zu einer an Diskursen orientierten Literaturdidaktik werden mehr, z. B. zum Thema Krankheit (vgl. insbesondere Zelger 2019).

Als erster Zugang zur Auseinandersetzung mit dem Roman sollen daher die bisherigen Diskurserfahrungen der Schüler*innen im Fokus stehen. Sie sind sowohl Rezipient*innen von als auch Teilnehmer*innen an Diskursen. Dies trifft in einem besonderen Maß auf Schüler*innen zu, die sich für die beruflichen Fachrichtungen Gesundheit und/oder Sozialpädagogik interessieren und einen entsprechenden Bildungsgang der beruflichen Bildung besuchen. Schüler*innen sind somit „kulturelle Aktanten“ (Hallet 2007, S. 32). Aufgrund der hohen Präsenz des Themas ‚Traumata‘ in den Medien ist zu vermuten, dass die meisten Schüler*innen schon einmal Kontakt mit diesem Diskursfeld hatten. Diese Erfahrungen mit Diskursen sollen bewusst und somit der Reflexion zugänglich gemacht werden. Dabei sind alle Formationen von Diskursen zu betrachten, da der populäre Diskurs elaborierte Diskurse in Form eines Interdiskurses in sich aufnimmt, einen weiteren Verbreitungsgrad hat und somit für den gesamtgesellschaftlichen Diskurs sehr bedeutend ist (vgl. Link 2003, S. 72–74). Eine Zusammenarbeit mit dem Fach Psychologie bzw. in der Heilerzieher*innenausbildung auch Psychiatrie ist im Sinne einer Stärkung der Diskursfähigkeit der Schüler*innen erstrebenswert. Allerdings erscheint es aus einer literaturpädagogischen Perspektive sinnvoll, eine erste Auseinandersetzung mit dem Text einer tiefergehenden Einführung der Begriffe im Psychologie- bzw. Psychiatrieunterricht voranzustellen, um zu vermeiden, dass der Text nur psychologisierend im Sinne eines mechanischen ‚Wiedererkennens‘ von psychiatrisch beschriebenen Störungsbildern gelesen wird.

⁴ Wobei zu beachten ist, dass der Literaturunterricht in der beruflichen Bildung (insbesondere, aber nicht nur in der dualen Berufsausbildung) stärker einem ökonomischen Diskurs ausgesetzt ist (vgl. Schäfer 2016, S. 241–247).

Multiple Versehrungen in *Der Russe ist einer, der Birken liebt*⁵

Die Protagonistin des Romans, Maria (Spitzname Mascha) Kogan, studiert Dolmetschen und Arabistik parallel und spricht mehrere Sprachen fließend. Sie ist mit ihren Eltern 1996 aus Aserbaidschan, wo sie als russische Jüd*innen lebten, geflohen. Vordergründig entspricht Mascha den von der Mehrheitsgesellschaft gesetzten Ansprüchen an ‚gute‘ Integration. Dies trifft auch auf ihre Freunde Sami, der in Beirut geboren ist, und Cem, dessen Eltern aus der Türkei kommen, zu. Im Roman werden Stereotype zunächst bedient und dann gezielt unterlaufen. So werden bei der Vorstellung von Cem „klischeebesetzte Vorstellungen vom südländischen Macho“ (vgl. Catani 2015, S. 98) erfüllt. Er trägt das Hemd weit geöffnet sowie eine Kette mit einem Halbmond. Jedoch lebt er offen homosexuell und wehrt sich gegen Rassismus und Stigmatisierung (vgl. ebd.). Auch Sami wird im Sinne einer Stigmatisierung versehrt. So erhält Sami offenbar aufgrund seines Geburtsorts im Libanon kein Visum, um sein Promotionsstudium in den USA fortzusetzen. Cem wird zudem von einem Autofahrer nach einem Unfall beleidigt, Mascha werden im Krankenhaus bei Elias mangelnde Sprachkenntnisse unterstellt (vgl. ebd., S. 100–105). Die Frage, ob und wie sie sich sprachlich zur Wehr setzen kann und v. a. auch will, zieht sich durch den Roman (vgl. Heiss 2021, S. 210–212). Viele Figuren sind in kulturwissenschaftlichen Theorien bewandert und wehren sich gegen kulturelle bzw. kulturtheoretische Vereinnahmungen (vgl. Catani 2015, S. 98).

Zentral für den Roman ist ein Ereignis aus Maschas Kindheit. Während des Aserbaidschan-Armenien-Konflikts (1990er Jahre) stürzte eine getötete Frau in einem hellblauen Kleid aus einem Fenster und schlug neben ihr auf. Das wiederholte Motiv des hellblauen Kleids, das sich mit Blut vollsaugt, kann dabei als „metonymische Spur [] des Kindheitstraumas“ (Schenk 2021, S. 205) gelesen werden. Maschas gesamtes Verhalten ist immer wieder von traumatischen Prozessen geprägt. Sie ist häufig sprunghaft und emotional distanziert (vgl. Kofer 2020, S. 365). Fast alle Figuren, mit denen Mascha in näheren Kontakt tritt, haben ebenfalls traumatisierende Ereignisse erlebt (vgl. ebd., S. 369). Nachdem ihr Freund Elias an Komplikationen nach einem Unfall gestorben ist, wirkt sich ihre Traumatisierung immer mehr auf sie aus. Im Zuge ihrer Flucht- und Suchbewegungen (vgl. Wilpert 2015, S. 68) arbeitet sie in Israel für eine Nichtregierungsorganisation als Übersetzerin und Dolmetscherin und geht eine schwierige Beziehung mit Tal ein. Tal war Soldatin in den von Israel besetzten Gebieten, ist seitdem ebenfalls von traumatischen Prozessen geprägt und führt mit Mascha eine verletzte und sprunghafte Beziehung (vgl. Grjasnowa 2013, S. 198 f.). Schließlich fährt sie in die palästinensischen

⁵ Vgl. als Einführung zu Olga Grjasnowa z. B. Kampel 2017, S. 209–213. Der Roman bietet noch weitere Themenkomplexe an, auf die hier nicht weiter fokussiert wird, wie Identität (vgl. z. B. Catani 2015, S. 100–107) oder Übersetzung (vgl. z. B. Hitzke 2016, S. 41–54).

Gebiete. Dort lernt sie Freunde und Bekannte von Tal kennen, die ihrerseits von Verlusten und Traumatisierung geprägt sind.

Annäherung an das Trauma – physische und psychische Versehrung

Der Begriff ‚Trauma‘ wird sowohl im fachwissenschaftlichen als auch im öffentlichen Diskurs häufig und in einem Spektrum von Bedeutungssetzungen genutzt. Dabei reicht die Begriffsverwendung vom körperlich-medizinischen Bezug über eher beiläufige Verwendungen im gesellschaftlichen Diskurs, kulturwissenschaftliche Auseinandersetzungen mit dem Blick auf ganze Gesellschaften bis hin zu vorwiegend auf das Individuum oder kleinere Personenkongstellationen wie Familien gerichtete psychologische und psychiatrische Perspektiven (vgl. Grugger 2018, S. 21–45). Bei allen Versuchen einer klaren Definition, auch um Beliebigkeit zu vermeiden, wird deutlich, dass keine Disziplin allein das Phänomen einer Traumatisierung ausreichend fassen kann (vgl. LaCapra 2001, S. 96).

Ein allgemeiner relationaler und häufig verwendeter Definitionsversuch ist, dass eine Traumatisierung durch ein „vitales Diskrepanzerlebnis zwischen bedrohlichen Situationsfaktoren und den individuellen Bewältigungsmöglichkeiten“ (Fischer & Riedesser 2003, S. 87) entstehen kann. Die Konfrontation mit diesen unerwarteten und nicht angemessen verarbeitbaren Informationen kann dazu führen, dass Umweltreize nicht mehr individuell passend hinsichtlich ihrer Schädlichkeit oder ihres unterstützenden und hilfreichen Potenzials eingeschätzt werden können (vgl. ebd., S. 89 f.).

Zentral für die Figur Mascha ist also ein Ereignis, das sie als Siebenjährige während des Konfliktes zwischen Aserbaidshan und Armenien um die nationale Zugehörigkeit des Gebietes Bergkarabach erlebt hat. Mascha gerät immer wieder mit Elias in Streit, da dieser ihre Verhaltensweisen und ihre Lebensgeschichte verstehen möchte, sie aber immer wieder abwehrt, darüber zu sprechen. Bezeichnenderweise wird das traumatisierende Erlebnis das erste Mal in einem Erzählversuch Maschas eingeführt, als Elias im Krankenhaus mit einem Unfalltrauma liegt. Seine Wunde schließt nicht. Die Wunde ist nicht nur zu sehen, sondern auch zu riechen (vgl. Grjasnowa 2013, S. 22). Die Versorgung von Elias im Krankenhaus dauert für einen Oberschenkelhalsbruch eines jungen, gesunden Mannes unerwartet lang und ist von Komplikationen geprägt (vgl. ebd., S. 16–35 u. 41–43). Eine ältere Krankenschwester erkennt seinen Schmerz nicht an (vgl. ebd., S. 20 f.). Dieses Erlebnis von Unverständnis kann auch auf die anderen Figuren übertragen werden. Nach einem Aufenthalt zu Hause verschlimmert sich sein Zustand so sehr, dass er während einer Notoperation stirbt (vgl. ebd., S. 88–101). Elias’ körperliches Trauma und seine Wunde können als erste Erzählung des sich nun wieder intensiver zeigenden traumatischen Prozesses Maschas gelesen werden, da Trauma wörtlich übersetzt ‚Wunde‘ bedeutet (vgl. Kofer 2020, S. 376). Mascha kann

Elias' Wunde nicht ansehen. Dabei führt sie selbst die binäre Unterscheidung zwischen ihr als körperlich gesund, aber psychisch versehrt, und Elias mit der entgegengesetzten Kombination ein (vgl. Grjasnowa 2013, S. 41). Doch auch die psychischen traumatischen Prozesse sind mit „körperlichen Einschreibungen“ (Kofer 2020, S. 371 zitiert hier Assmann 1999, S. 95) verbunden. Mehrere Figuren haben Narben durch Gewalt davongetragen, Mascha muss sich immer wieder durch das Gesicht streifen. An der Wange klebte damals bei dem traumatisierenden Ereignis Blut der Frau im hellblauen Kleid. Auch die möglichen gegensätzlichen Symptome einer Traumatisierung, Erstarren bzw. Bewegungsunfähigkeit und Flucht bzw. die Unmöglichkeit von Flucht und Kampf, werden an dieser Stelle thematisiert. Elias liegt im Bett, während Mascha, ausgelöst durch die Frage nach ihrer traumatisierenden Erfahrung, die Möglichkeiten einer Flucht abwägt und diese auch schon vorbereitet hat, aber nicht umsetzt (vgl. Grjasnowa 2013, S. 42). Mascha reflektiert die Zusammenhänge, kann sich aber dennoch nicht aus ihnen lösen. Dabei bezieht sie sich auf den populärwissenschaftlichen psychologischen Diskurs: „Ich hatte mal ein Buch gelesen, in dem es um Menschen mit traumatischen Störungen ging, so hätte ich mich selber niemals bezeichnet, aber es stand darin, dass wir die Menschen, die wir lieben, vernichten würden. Und Elischa ging drauf.“ (ebd., S. 150) Hier könnten die verschiedenen Diskursfelder, in denen über Traumata gesprochen wird, herausgearbeitet werden. Die Schüler*innen können mit Unterstützung der Lehrkraft überlegen, welche Informationen eher populärer Kommunikation über das Thema entspringen und an welchen Stellen beispielsweise psychologische Wissensbestände aufgerufen werden (vgl. Link 2003, S. 74). Daran kann sich eine Reflexion der verschiedenen Gebrauchsweisen des Begriffes ‚Trauma‘ anschließen. Es können auch Diskurse über die Entstehung von Literatur miteinbezogen werden, wie sie vom Feuilleton geführt, aber auch von Autor*innen selbst adressiert werden. So beschreibt Olga Grjasnowa, wie sie für ihren Roman recherchiert hat und welche verschiedenen Diskurse, wie z. B. Gespräche mit Betroffenen, Psycholog*innen und die Konsultation von Fachliteratur, sie genutzt hat (vgl. Grjasnowa 2015, S. 87).

Ein zentraler Diskursgegenstand in den Literatur- und Kulturwissenschaften ist die Frage nach der Erzählbarkeit und weiteren Repräsentationsmöglichkeiten von Veränderungen der Wahrnehmung. Dabei changieren die kulturwissenschaftlichen Diskursströmungen zwischen der Relevanz von Vermittlung traumatischer Prozesse und Ereignisse und der nicht sprachlichen Fassbarkeit dieser extremen Erfahrungen (vgl. Kopf 2005, S. 39–52). Diese Betonung des Extraverbalen, Unwillentlichen und vorwiegend Körperlichen des Traumatischen findet sich als Topos in vielen Filmen und Erzählungen. In den kritischen Auseinandersetzungen, die ein Erzählen von Traumata nicht für möglich halten, wird schlussendlich von einem Erzählbegriff ausgegangen, der zumindest eine gewisse ‚Geschlossenheit‘ der Erzählung impliziert, also von kausal-logischen Elementen geprägt ist und somit Ereignisse und Erleben nachvollziehbar macht (vgl. Martínez 2011, S. 1–3). Eine andere Perspektive zeigt beispielsweise Carolin Emcke in ihrer Studie *Weil es sagbar ist* auf. Sie betont die Wichtigkeit der Vermittlung von Leid. Von

einem starken Unsagbarkeitstopos auszugehen, würde demnach ein Sprechen über die Ereignisse und das davon geprägte (Er-)Leben zurückweisen und den Opfern vielmehr ihre Stimme nehmen, anstatt wie beabsichtigt vor kausal-logischen Verkürzungen oder ideologischen Vereinnahmungen zu schützen. Dabei betont Emcke auch, dass ein Erzählen über Traumata nicht nach einem erwartbaren Muster ablaufe (vgl. Emcke 2013, S. 13–21). Erzählen wird als anthropologische Grundkonstante beschrieben (vgl. Martínez 2011, S. 1). Insofern ist es fragwürdig, ob man diesen Begriff der künstlerischen Auseinandersetzung mit und somit auch Repräsentation von (potenziell) traumatisierenden Ereignissen und traumatischen Prozessen vorenthalten sollte und es als Erzählen von und durch Brüche(n) anerkennen sollte. Auch Erdle weist darauf hin, dass der „Topos der Undarstellbarkeit“ mit den Begriffen der „Lücke, der Leere, der Abwesenheit und des Verlustes“ im kulturwissenschaftlichen Diskurs einem „Phantasma“ gleicht (Erdle 2000, S. 259). Während in anderen Bereichen des kulturwissenschaftlichen Diskurses oftmals eine Lesbarkeit unterstellt werde, die in diesem Maße nicht zutreffe, sei dies im Bereich des Traumas umgekehrt (vgl. ebd.).

Diese Spannung könnte mit den Schüler*innen erarbeitet werden. Dabei könnten zunächst die eigenen Diskurserfahrungen zu der Frage, ob vom Trauma erzählt werden kann, gesammelt und systematisiert werden, um dann im Folgenden die Strategien im Roman und die Wichtigkeit von Elias als erzählungsauslösende Figur (vgl. Kofer 2020, S. 374–377) herauszustellen.

Elias versucht herauszufinden, was in Baku geschah, und zu verstehen, warum Mascha sich oft so sprunghaft und abweisend verhält. Dem traumatisierenden Ereignis wird sich mehrfach erzählerisch genähert. Elias drängt Mascha, mehr von sich zu erzählen. Dabei wird Maschas Weigerung zu einer Belastung der Beziehung. Wie groß Elias' Wunsch nach mehr ‚Erzählung‘, nach mehr Kontext und Einordnung ihrer Person und ihrer Handlungsweisen, aber auch nach einem emotionalen Zugang, nach einem Ansatzpunkt für Resonanz ist, wird Mascha erst nach Elias' Tod deutlich. Sie findet Dokumente und Fotografien, die er im Rahmen seiner Recherche zum Konflikt zwischen Aserbaidshan und Armenien gesammelt hat (vgl. Grjasnowa 2013, S. 105). Erst in dieser Situation kann sie sich mit sich selbst und Elias' Wahrnehmung auseinandersetzen: „Er dachte, ich würde ihm nicht vertrauen, aber ich war einfach der Meinung, dass dies keine Rolle für uns spielte. Ich wollte nicht, dass ein Genozid nötig ist, um mich zu verstehen.“ (ebd.) Doch kommt es zu einer ersten erzählerischen Annäherung, als Elias im Krankenhaus liegt und sie drängt. Seine physische Wunde ermöglicht somit eine erste, wenngleich auch noch distanzierte, Erzählung des traumatisierenden Ereignisses (vgl. Kofer 2020, S. 376).

„Es gab ein Kind, und es gab einen Vater. Der Vater wollte das Kind in Sicherheit bringen. Bis zu Großmutters Wohnung mussten sie zehn Minuten lang laufen. Das Kind war noch keine sieben und spürte, dass sich in den letzten Tagen etwas verändert hatte, aber es hätte nicht sagen können, was. Daran dachte das Kind, als eine Frau neben ihm

aufschlug. Das Blut rann langsam bis zu den Kinderschuhen, und die Schuhspitzen des Kindes färbten sich rot. Das Blut war warm, und die Frau war jünger, als ich es heute bin. Das Kind wischte sich eine Haarsträhne aus dem Gesicht, und Blut blieb an seiner Wange. Es hätte schlimmer kommen können, sagte die Großmutter am späten Abend, während sie die Blutkruste von den Kinderschuhen abwusch.“ (Grjasnowa 2013, S. 42 f.)

Das Aufschlagen der Frau verdeutlicht auch, wie plötzlich und wie unerwartet hier ein Ereignis in das Leben von Mascha ‚einschlägt‘ und ihr Erleben, aber auch ihre Perspektiven auf das Leben ändern wird. Die Situation wird aus einer erwachsenen Perspektive heraus erzählt (vgl. von Sehlen 2015, S. 44). So entsteht einerseits eine große Distanz, andererseits wird auch die Verbindung der verschiedenen zeitlichen Ebenen des Kindes und der Erwachsenen deutlich. Diese Episode aus der Kindheit ist für Mascha zentral und die Frage, wie sie sie erzählen kann, eine grundsätzliche im Roman. Nach Waldenfels könnten Traumata auch als ‚radikale Fremdheit‘ betrachtet werden, da sie „den Gang der Dinge, auch die Raum- und Zeitordnung durchbrechen“ (Waldenfels 1997, S. 37). Die kindliche Figur⁶ verstärkt und offenbart durch ihre Fremdheit für den Erwachsenen (vgl. Suren 2011, S. 25) die Fremdheit des Traumas. In einem Vermittlungskontext könnte an dieser Stelle die Erzählweise herausgearbeitet werden. Dabei wird deutlich, dass Mascha hier eine aufzählende „Es gab“-Form wählt, die ihr gegenüber einer Ich-Erzählung eine gewisse Distanz ermöglicht (vgl. Kofer 2020, S. 375). Hier könnten unterschiedliche Deutungen diskutiert werden, so auch, dass ihr eine identifikatorische Erzählung aufgrund der Traumatisierung gar nicht möglich ist, da ihr nur eine dissoziierte Erinnerung zur Verfügung steht.

Intrusionen und Flashbacks sind mögliche Symptome der medizinischen Diagnose der Posttraumatischen Belastungsstörung. Intrusionen äußern sich in sich plötzlich aufdrängenden Bildern, während der Begriff Flashback ein komplexeres Ereignis des Wiedererlebens beschreibt (vgl. Maercker 2013, S. 18). Diese Phänomene irritieren die zeitliche Ordnung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Die Inszenierung von Intrusionen und Flashbacks verschiebt die zeitliche Struktur. Vergangene Ereignisse beeinflussen die Gegenwart so stark, dass Vergangenheit und Gegenwart nicht mehr voneinander zu trennen sind (vgl. Schenk 2021, S. 207). Dabei stehen diese Verfahren in einer Spannung zur Linearität geschriebener Texte (vgl. Fricke 2004, S. 31 f.). Die Grenzen einer solchen literarischen Repräsentation könnten ebenso mit den Schüler*innen diskutiert werden. Daher wird eine intensive Auseinandersetzung mit einigen kurzen Textstellen vorgeschlagen, die diese Intrusionen erzählerisch vermitteln:

„Ich wollte mich an alles erinnern, an sein [Elias'] Gesicht und seinen Körper. [...] Das Vergessen wurde zu meiner größten Angst. Ich lag im Bett, die Vorhänge zugezogen, auf

⁶ Diese enthält auch autofiktionale Bezüge (vgl. Heiss 2021, S. 175).

dem Nachttisch brannte die Kerze vor seinem Bild. Wenn ich meine Augen schloss, sah ich sein Gesicht, und wenn ich sie zu lange geschlossen hielt, sah ich das Gesicht einer jungen Leiche im hellblauen Unterkleid. Ihre Augen lagen tief in den Höhlen, aus ihrem Schoß tropfte Blut. Bevor die Bilder anfangen, sich zu überlagern, blinzelte ich und nahm einen Schluck Wasser, dann konnte ich wieder Elias sehen.“ (Grjasnowa 2013, S. 104 f.)

Insbesondere in fortgeschrittenen Klassen der beruflichen Bildung bspw. in Ausbildungsgängen der Heilerziehungspflege oder Heilpädagogik kann am Text eine erste Auseinandersetzung mit den Phänomenen Intrusionen und Flashbacks erfolgen, die dann in den Fächern Psychologie oder Psychiatrie aus psychologischer Perspektive ausdifferenziert werden können.

Der Roman endet mit einem ausgeprägten Flashback. Dieser steht im Kontext mit den traumatisierenden Ereignissen und den traumatischen Prozessen der Palästinenser*innen und der ehemaligen israelischen Soldaten, die sie getroffen hat. Die Hochzeitsfeier, zu der Mascha eingeladen wurde, ist lärmig und beengend. Konkreter Auslöser ist das blaue Kleid, welches ihr geliehen wird und das sie nun trägt. Während sie durch enge Gassen geht, beschreibt Mascha sehr genau, was sie sieht (Plakate von Gefangenen und Selbstmordattentätern, Hakenkreuze) und hört (ein Huhn) (vgl. ebd., S. 280). Hier wird Hypervigilanz (erhöhte Wachheit, vgl. Fischer & Riedesser 2003, S. 46) durch assoziativ verbundene, aufzählende Beschreibungen inszeniert. Zu der genauen, aber nicht mehr kausal gefilterten Wahrnehmung der Umwelt treten plötzliche, sich aufdrängende Erinnerungsbilder an das Kaspische Meer, an Ausflugsdampfer und an Rostropowitsch (ein in Baku geborener bedeutender Cellist und Menschenrechtler) hinzu. Diese werden nicht weiter kontextualisiert. Somatische Reaktionen wie Gänsehaut und Nasenbluten treten auf. Das Nasenbluten (vgl. Kofer 2020, S. 371) kann schon als Verweis auf die Frau im blauen Kleid gelesen werden. Über die Assoziation von Saddam (ein Porträt von Saddam Hussein hängt in der Vitrine eines Cafés) denkt Mascha an Elias: „Saddam war tot. Elischa war tot. Alles war tot. Die Tage des Schlachtens.“ (Grjasnowa 2013, S. 281) Daran fügt sich eine Erinnerungssequenz an das traumatisierende Ereignis in Baku an. Die Empfindungen, denen Mascha ausgesetzt ist, werden dabei in kurzen, nicht kausal eingebundenen und verblosen Äußerungen ausgedrückt: „Das Geräusch eines aufprallenden Körpers. Das Blau ihres Kleides. Die Blutlache.“ (ebd., S. 282)

Hier können mit den Schüler*innen nach einer ersten Textbegegnung häufige Formen der sprachlichen Repräsentation von traumatischen Prozessen gesammelt werden. Fricke zufolge werden oft parataktischer Satzbau ohne kausale oder temporale Verbindungen, Satzabbrüche, Wiederholungen, Auslassungen und Ein-Wortsätze genutzt. Diese bilden das Nicht-zur-Verfügung-Stehen kausaler und temporal geordneter Erzählmuster bezüglich eines traumatisierenden Ereignisses ab (vgl. Fricke 2004, S. 224 f.). Auch die Wichtigkeit und Veränderung der sinnlichen Eindrücke könnten gesammelt und analysiert werden.

Ausblick

Ein diskursanalytisch begründeter Deutschunterricht scheint eine mögliche Perspektive zu sein, um Kontextualisierungs- und Reflexionskompetenzen in den Vordergrund zu rücken. Empirische Erforschung des Literaturunterrichts in Kontexten der beruflichen Bildung bleibt auf jeden Fall zusammen mit der theoretischen Auseinandersetzung der Bedingungen, Ziele und Wege ein drängendes Desiderat (vgl. Schäfer 2016, S. 237–239). Versehrung ist jedoch ein wesentliches Thema mit hoher gesellschaftlicher Relevanz. Für Schüler*innen ist es zudem essenziell, Lerngelegenheiten zu erhalten, in denen sie sich gezielt mit gesellschaftlichen und literarischen Diskursen sowie deren Verhältnis zueinander auseinandersetzen, um einen „kulturellen Analphabetismus“ (Link 2003, S. 71) zu vermeiden. Literatur mit Bezug zu „nordost-, ostmittel-, und südosteuropäischen[n] Gesellschaften“ (Carl, Grimm & Kónya-Jobs 2021, S. 7) ist zwar in der Gegenwartsliteratur mit wachsender Tendenz vertreten, wurde bisher aber literaturdidaktisch nur selten in den Blick genommen, obwohl diese Bezüge sowohl gesamtgesellschaftlich als auch in Bezug auf die Schüler*innenschaft eine wichtige Rolle spielen (vgl. ebd., S. 7–17). Dabei können bereits bekannte didaktisch-methodische Ansätze, wie beispielsweise das Heidelberger Unterrichtsgespräch, als Ausgangspunkt für spezifische Konzeptionen genutzt werden. Wesentlich erscheinen dabei „ergebnisoffene und wertschätzende Konzeption[en]“ (Krieger 2021, S. 170), die Machtasymmetrien im schulischen Diskurs wahrnehmen und reflektieren. Dies ist nicht nur für interkulturelle Themen, sondern auch für die verschiedenen Formen von Versehrung wichtig und bei der Verbindung beider Aspekte umso dringender. Strukturierte Formen des Unterrichtsgesprächs ermöglichen auch eine gezielte Auseinandersetzung mit Irritationen (vgl. ebd., S. 175), die durch die Inszenierung von Flashbacks und Intrusionen entstehen können. Zeitliche Abfolgen sind aufgehoben. Linearität ist nicht möglich, vielmehr überlagern und beeinflussen sich Gegenwart und Vergangenheit. Insgesamt erscheint eine diskursorientierte Literaturdidaktik ein möglicher Ansatz zu sein, um berufsspezifische und allgemeinbildende Aspekte miteinander zu verbinden.

Literatur

- Assmann, Aleida: Trauma des Krieges und Literatur. In: Bronfen, Elisabeth/Erdle, Birgit R./Weigel, Sigrid (Hrsg.): Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster. Köln: Böhlau 1999, S. 95–116.
- Brune, Carlo: Literarästhetische Literalität. Literaturvermittlung im Spannungsfeld von Kompetenzorientierung und Bildungsideal. Bielefeld: transcript 2020.

- Carl, Mark-Oliver/Grimm, Sieglinde/Kónya-Jobs, Nathalie: Das östliche Mitteleuropa als Ort und Gegenstand interkultureller literarischer Lernprozesse – ein Versuch. In: dies. (Hrsg.): Ost-Geschichten. Das östliche Mitteleuropa als Ort und Gegenstand interkultureller literarischer Lernprozesse. Göttingen: V&R unipress 2021, S. 7–24.
- Catani, Stephanie: Im Niemandsland. Figuren und Formen der Entgrenzung in Olga Grjasnowas Roman *Der Russe ist einer, der Birken liebt*. In: dies./Marx, Friedhelm (Hrsg.): Über Grenzen. Texte und Lektüren der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Göttingen: Wallstein 2015, S. 95–109.
- Emcke, Carolin: Weil es sagbar ist. Über Zeugenschaft und Gerechtigkeit. Frankfurt a. M.: Fischer 2013.
- Erdle, Birgit R.: Das Trauma im gegenwärtigen Diskurs der Erinnerung. In: Neumann, Gerhard/Weigel, Sigrid (Hrsg.): Lesbarkeit der Kultur. Literaturwissenschaften zwischen Kulturtechnik und Ethnographie. München: Fink 2000, S. 259–274.
- Fischer, Gottfried/Riedesser, Peter: Lehrbuch der Psychotraumatologie. 3. Aufl. München: Reinhardt 2003.
- Fricke, Hannes: Das hört nicht auf. Trauma, Literatur und Empathie. Göttingen: Wallstein 2004.
- Grimm, Jacob/Grimm, Wilhelm: Versehren. In: dies.: Deutsches Wörterbuch. Bd. 25: Zwölfter Band I. Abteilung. V–Verzwunzen. Bearb. v. E. Wülcker, R. Meiszner, M. Leopold u. a. Fotomechanischer Nachdruck der Erstausgabe 1956. München: dtv 1991, Sp. 1259–1263.
- Grjasnowa, Olga: *Der Russe ist einer, der Birken liebt*. Roman. München: dtv 2013.
- Grjasnowa, Olga: Recherche zu *Der Russe ist einer, der Birken liebt*. In: Catani, Stephanie/Marx, Friedhelm (Hrsg.): Über Grenzen. Texte und Lektüren der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Göttingen: Wallstein 2015, S. 87–93.
- Grugger, Helmut: Trauma – Literatur – Moderne: Poetische Diskurse zum Komplex des Psychotraumas seit der Spätaufklärung. Stuttgart: Metzler 2018.
- Hallet, Wolfgang: Literatur und Kultur im Unterricht: Ein kulturwissenschaftlicher Ansatz. In: ders./Nünning, Ansgar (Hrsg.): Neue Ansätze und Konzepte der Literatur- und Kulturdidaktik. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2007, S. 31–48.
- Heiss, Lydia Helene: Jung, weiblich, jüdisch – deutsch? Autofiktionale Identitätskonstruktionen in der zeitgenössischen deutschsprachig-jüdischen Literatur. Göttingen: V&R unipress 2021.
- Hitzke, Diana: Übersetzung als Transkonzept? Olga Grjasnowas *Der Russe ist einer, der Birken liebt*. In: Lavorano, Stephanie/Mehnert, Carolin/Rau, Ariane (Hrsg.): Grenzen der Überschreitung: Kontroversen um Transkultur, Transgender und Transspecies. Bielefeld: transcript 2016, S. 41–55.
- Hummelsberger, Siegfried: Literaturunterricht und literarisches Verstehen bei Berufsschülern: „Ich lese was, was du nicht liest ...!“ Berlin: Peter Lang 2002.
- Kampel, Felix: Peripherer Widerstand. Der neue Nationalismus im Spiegel jüdischer Gegenwartsliteratur. Marburg: Tectum 2017.
- Kofer, Martina: Im (kulturellen) Dazwischen: Trauma als ‚Störung‘ des Subjekts im Kontext postkolonialer Diskurse in Olga Grjasnowas Roman „Der Russe ist einer, der Birken liebt“ (2012). In: Gansel, Carsten (Hrsg.): Trauma-Erfahrungen und Störungen des ‚Selbst‘. Mediale und literarische Konfigurationen lebensweltlicher Krisen. Berlin: De Gruyter 2020, S. 365–384.
- Kopf, Martina: Trauma und Literatur. Das Nicht-Erzählbare erzählen. Frankfurt a. M.: Brandes & Apsel 2005.

- Krieger, Kristina: Das literarische Unterrichtsgespräch nach dem Heidelberger Modell aus interkultureller Perspektive. In: Carl, Mark-Oliver/Grimm, Sieglinde/Kónya-Jobs, Nathalie (Hrsg.): Ost-Geschichten. Das östliche Mitteleuropa als Ort und Gegenstand interkultureller literarischer Lernprozesse. Göttingen: V&R unipress 2021, S. 167–186.
- Kultusministerkonferenz: Hochschulzugang über berufliche Bildung. Wege und Berechtigungen. Information des Sekretariates der Kultusministerkonferenz vom 08.09.2015. https://www.kmk.org/fileadmin/veroeffentlichungen_beschluesse/2015/2015_09_08-Hochschulzugang-ueber-berufliche-Bildung.pdf (31.08.2021).
- LaCapra, Dominick: Writing History, Writing Trauma. Baltimore: Johns Hopkins University Press 2001.
- Link, Jürgen: Literaturanalyse als Interdiskursanalyse. Am Beispiel des Ursprungs literarischer Symbolik in der Kollektivsymbolik. In: Fohrmann, Jürgen/Müller, Harro (Hrsg.): Diskurstheorien und Literaturwissenschaft. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988, S. 284–307.
- Link, Jürgen: Zur Frage, was eine kulturwissenschaftliche Orientierung der Literaturdidaktik „bringen“ könnte. In: kultuRRevolution. zeitschrift für angewandte diskurstheorie 45/46 (2003), S. 71–78.
- Maercker, Andreas: Symptomatik, Klassifikation und Epidemiologie. In: ders. (Hrsg.): Posttraumatische Belastungsstörungen. 4. Aufl. Berlin: Springer 2013, S. 13–34.
- Martínez, Matías: Erzählen. In: ders. (Hrsg.): Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte. Stuttgart: Metzler 2011, S. 1–12.
- Schäfer, Christian: Literarizität im Deutschunterricht an berufsbildenden Schulen – nur eine Verlustanzeige? In: Brüggemann, Jörn/Dehrmann, Mark-Georg/Standke, Jan (Hrsg.): Literarizität. Herausforderungen für Literaturdidaktik und Literaturwissenschaft. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2016, S. 237–258.
- Schenk, Klaus: Erzählte Ereignisse in kulturellen Feldern. Zur neuen Ereignishaftigkeit in der transkulturellen Gegenwartsliteratur. In: Tóth, József/Szabó, László V. (Hrsg.): „Ereignis“ in Sprache, Literatur und Kultur. „Event“ in Language, Literature and Culture. Beiträge der interdisziplinären Tagung an der Pannonischen Universität Veszprém vom 4. bis 6. Oktober 2018. Berlin: Peter Lang 2021, S. 189–210.
- von Sehlen, Silke: Poetiken kindlichen Erzählens. Inszenierte Kinder-Erzähler im Gegenwartsroman aus komparatistischer Perspektive. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015.
- Suren, Katja: Ein Engel verkleidete sich als Engel und blieb unerkannt. Rhetoriken des Kindlichen bei Natascha Wodin, Herta Müller und Aglaja Veteranyi. Sulzbach (Taunus): Helmer 2011.
- Terrasi-Haufe, Elisabetta/Börsel, Anke (Hrsg.): Sprache und Sprachbildung in der beruflichen Bildung. Münster: Waxmann 2017.
- Waldenfels, Bernhard: Studien zur Phänomenologie des Fremden. Topographie des Fremden. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997.
- Wilpert, Chris W.: Traumatische Symbiose. „Juden, Moslems und ein paar einsame Christen“ in Olga Grjasnowas ‚Der Russe ist einer, der Birken liebt‘. In: Olszynski, Christina/Schröder, Jan/ders. (Hrsg.): Heimat – Identität – Mobilität in der zeitgenössischen jüdischen Literatur. Wiesbaden: Harrassowitz 2015, S. 59–73.
- Zelger, Sabine: Im Krankenhaus. Anregungen für einen diskursanalytischen Literaturunterricht. In: Standke, Jan/Wrobel, Dieter (Hrsg.): Krankheit erzählen. Texte der Gegenwartsliteratur und Perspektiven für den Literaturunterricht. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2019, S. 201–222.

Versehrungen in der zeitgenössischen Migrationsliteratur – Gewalterfahrungen und ihre Folgen in Abbas Khiders Roman *Ohrfeige* (2016) als Gegenstand literarästhetischen Lernens

Einführung

Migrations- und Exilerfahrungen im schulischen Kontext so zu vermitteln, dass sich mehr als kurzfristige Betroffenheit bei Lernenden einstellt, repräsentiert eine große Herausforderung für didaktische Konzeptionen. In der fachdidaktischen Diskussion wird betont, dass eine gelingend-nachhaltige unterrichtliche Beschäftigung mit Fluchtliteratur im optimalen Fall das Potenzial biete, Schüler*innen für eine wesentliche Gegenwartserfahrung zu sensibilisieren (vgl. Bräutigam 2019; Rösch 2017). Zugleich ermöglicht die Lektüre entsprechender epischer Texte literarästhetisch die Begegnung mit den in fiktionalen Fluchtgeschichten greifbar werdenden menschlichen Erfahrungen, die beispielsweise um Komplexe wie den Zwang, die Heimat zu verlassen, die – bisweilen traumatisierenden – Eindrücke bzw. Erlebnisse während der Flucht, das häufig problembeladene Ankommen in der Fremde und die oftmals ambivalenten Erfahrungen mit Assimilation, Akkulturation bzw. Fremdheit im Zielland kreisen. Insofern eröffnet sich für Lernprozesse zum Unterrichtsgegenstand Flucht und Migration durch fiktionale – gerade epische¹ – Texte ein besonderer Zugang, denn durch die Fiktionalisierung „werden kollektive Fluchtereignisse individualisiert; aus Massenphänomenen wird wie durch ein Vergrößerungsglas auf den Einzelfall fokussiert“ (Wrobel 2016, S. 4).

Es besteht zudem die Chance, wesentliche Ursachen „der bei Migranten häufig auftretenden psychischen Auffälligkeiten wie Ängstlichkeit, Depressivität oder Ablehnung von Institutionen“ (Adam & Inal 2013, S. 15) kennenzulernen, ohne eine moralisch-belehrende bzw.

¹ Bei den Genres der aktuellen deutschsprachigen Migrationsliteratur konstatiert Rösch (2017, S. 76) eine Dominanz an epischen Texten, v. a. in den Bereichen Kurzprosa und Roman gegenüber dramatischen und lyrischen Textsorten. Dies lässt sich mit Müller besonders auf die – im Vergleich zu anderen Genres – ‚niederschwellige‘ (und auflagenfördernde) Möglichkeit zurückführen, aus unterschiedlicher Perspektive „Einblicke in Lebensbereiche zu gewinnen, die [...] womöglich hinter Vorurteilen und/oder falschen Vorstellungen verborgen lagen.“ (Müller 2018, S. 10)

psychologisch-kategorisierende Perspektive einzunehmen. Hingegen kann durch literarisches ‚Probe-Handeln‘ und das fiktional-konstruierte Eintauchen in Fremdperspektiven erfahrbar werden,² welche Fluchtmotivationen im Wesentlichen bedeutsam sind:

„Migrantinnen und Migranten streben in der Regel danach, ihre Handlungsmacht durch einen dauerhaften oder temporären Aufenthalt andernorts zu vergrößern. Das gilt für die Suche nach Erwerbs- oder Bildungschancen ebenso wie für das Streben nach Autonomie, Sicherheit oder die Wahrung beziehungsweise Umsetzung spezifischer Selbstkonzepte.“ (Oltmer 2016, S. 18)

Wenn dies misslingt, sind körperliche wie psychische Versehrungen geradezu unausweichlich, wodurch plausibel erscheint, dass „Diskurse der Krankheit mit Literatur und anderen symbolischen Formen der Gegenwartskultur“ (Standke & Wrobel 2019, S. 2) eng verwoben sind.

Im Folgenden soll zunächst überblicksartig referiert werden, welche Konzepte respektive Anknüpfungsmöglichkeiten die aktuelle Literaturdidaktik für den Umgang mit Fluchtliteratur und den darin zutage tretenden Versehrungen zur Verfügung stellt – sowohl im Kontext von literarischen Lernprozessen als auch mit dem Ziel der Persönlichkeitsbildung durch literarische Modelle. Daran schließt sich die Diskussion an, welche Potenziale ein Gegenwartstext wie Abbas Khiders Roman *Ohrfeige* (2016 erstmals veröffentlicht, inzwischen in diverse Sprachen übersetzt) für diesen Zusammenhang eröffnet. Der Roman wurde rezipiert als eine „Anklageschrift gegen die deutsche Integrations- und Asylpolitik“ bzw. eine „Wutrede eines abgelehnten Asylbewerbers“ (März 2016). Khider verarbeite darin literarisch das, was im öffentlichen Diskurs um Flucht und Migration in aller Regel verdrängt werde: das als psychischer Terror wahrgenommene Agieren des deutschen Bürokratie- und Verwaltungsapparates, womit stellvertretendes Sprechen praktiziert werde als „Darstellung einer ‚versuchten‘ Ankunft in Deutschland“ (Schneider 2017, S. 82). Das Fluchtland Deutschland wird erzählerisch nicht als Ort der Freiheit und der Hoffnung, sondern als Un-Ort beschrieben. Bürokratismus bzw. bürokratische Absurditäten werden in dieser literarischen „Case-Study über Bürokratie, Illegalität und Asyl“ (Zeller 2018) mit Blick auf die Lage vieler geflüchteter Menschen traurige Aktualität:

² Vgl. Spinner (2017, S. 143–146): Einerseits geht es im Literaturunterricht um „Lernprozesse, die zusätzlich zur Entwicklung einer allgemeinen Lesekompetenz für die Beschäftigung mit fiktionalen, poetischen Texten wichtig sind“ (ebd., S. 143), worunter besonders Aspekte des literarischen Lernens subsumiert werden. Andererseits fördert die Beschäftigung mit Literatur aber auch die Identitätsbildung und das psychologische Verstehen bei den Leser*innen im Sinne einer „Empathiefähigkeit und Perspektivenübernahme“ (ebd., S. 144).

„Im Exil entstehen so viele seltsame Probleme und Rätsel, auf die man als normaler Mensch nie kommen würde. Schwierigkeiten aller Art brechen so plötzlich und unerwartet wie Naturkatastrophen über einen herein. Wir sind komplett ausgeliefert. Um zu überleben und nicht vollständig wahnsinnig zu werden, brauchen wir die Vermittler, die Mafiosi, die Geldgeilen, die Schmuggler, die bestechlichen Polizisten und Beamten, wir benötigen all die Blutegel, die von unserer Situation profitieren wollen.“ (Khider 2017, S. 28)

Insoweit wird der Status von Geflüchteten in Form einer literarischen Identitätskonstruktion als defizitär-krankmachend geschildert. Zu diesem Problemkomplex sollen Elemente einer Unterrichtsreihe vorgestellt werden, welche die oben genannten Themen aufgreift und um produktionsorientierte sowie analytische Lernaufgaben ergänzt. Khiders Text lädt auch zu intermedialen Arbeitsweisen ein. Dabei spielt der sog. Medienverbund eine wichtige Rolle, da die Hörspielbearbeitung des Romans (vgl. Tieke & Khider 2016) intermediale Vergleiche ermöglicht, sodass Verfahren der Medienreflexion ergänzt werden können, „die nicht Fremdverstehen anstreben, sondern Selbstreflexion in der Auseinandersetzung mit dem Befremden“ (Rösch 2017, S. 26).

Literaturdidaktische Perspektiven und Konzepte

Aus deutschdidaktischer Perspektive liegen inzwischen zahlreiche Konzeptionen vor, die sich über markante Dimensionen des interkulturellen Literaturunterrichts hinaus der Heterogenität und Pluralität aktueller Lernwelten widmen (vgl. ebd., S. 141–165). Besondere Bedeutung kommt dabei der Diversität zu, die als Teil einer „Didaktik (post-)migrantischer Literatur“ (ebd., S. 103) den Anspruch postuliert, „den globalen Herausforderungen gerecht“ (ebd., S. 104) zu werden. Auswahlkriterien für geeignete Texte und zugleich Leitfragen für Unterrichtskonzeptionen sind: „Wer spricht über bzw. für wen, mit wem und in welcher Sprache? Welche (Denk-)Räume öffnen sich und wie werden sie gestaltet? (Wie) Wird Ethnizität praktiziert? (Wie) Wird Multiperspektivität inszeniert und ein Perspektivenwechsel angeregt?“ (ebd.)

Flucht- und Exilliteratur eröffnet dadurch Chancen, die grundlegenden Zielsetzungen des literarischen Lernens zu forcieren: In Anlehnung an Klaus Maiwald (2014, S. 172–176) kann dies sowohl mit Fokus auf die subjektbezogenen Leseperspektiven der Schüler*innen als auch unter Betonung der text- und kontextabhängigen Gegenstandsebene erfolgen. Die erste Zielsetzung intendiert vorrangig, Kategorien wie die Identitätsfindung und das Fremdverstehen, die Auseinandersetzung mit anthropologischen Grundfragen, das Selbst- und Weltverstehen sowie Sozialisation und Enkulturation anzubahnen. Die zweite Zielsetzung favorisiert textimmanente und textsortenspezifische Zugangsweisen wie Genrekontext, literaturgeschichtliche

Einordnung, Autor*inbiografie sowie Erzählverfahren und Gattungsspezifika. Aus der Integration dieser beiden Zielsetzungen resultieren Prozesse literarischen Lernens, die – basierend auf Lesemotivation und Lesekompetenzen – eine Persönlichkeitsbildung der Schüler*innen an literarischen Modellen begünstigen (vgl. Wrobel 2016, S. 5).

Daraus ergeben sich Konsequenzen für die Unterrichtsgestaltung mit Fluchttexten: Grundfragen menschlicher Existenz wie Vertreibung, (Todes-)Angst und die Reflexion über den Stellenwert von Heimat im Leben eines*einer jeden sprechen anthropologische Aspekte an, die es nahelegen, das Leben im Exil und die Reflexion des Themas aus Sicht der Lernenden zu fokussieren (vgl. Spinner 2001, S. 168–172). Auch die Ermöglichung von Fremdverstehen und Empathie zählt zu den Aufgaben des Literaturunterrichts. Fremdverstehen ist anhand der Flucht- bzw. Exilthematik als eine primär rekonstruierende Operation zu klassifizieren (vgl. Wrobel 2016, S. 5–8). Besonders *Ohrfeige* bietet dazu Gestaltungsmöglichkeiten, fokalisiert wird der Roman ausschließlich aus der Perspektive des Protagonisten Karim, und auch mit Blick auf die Figurenrede, die Karim und weiteren Asylbewerber*innen vorbehalten ist, verbleibt das Sprechen einzig auf Seiten der Geflüchteten. Die Schlepper, die am Rande vorkommen, ebenso wie die Polizei, die Sacharbeiterinnen der Ausländerbehörde sowie die bayrische Bevölkerung erhalten keine Stimme. Mit dieser Perspektivenstruktur vollziehe der Autor in *Ohrfeige* einen Blickwechsel, der „vor allem Rassismuserfahrungen in den Vordergrund rückt, die geflüchtete und migrierte Menschen in Deutschland im Kontakt mit den Behörden, mit der Polizei sowie mit der Bevölkerung machen“ (Kißling 2016, S. 203).

Darüber hinaus ist ein komplexes Wechselspiel zwischen empathischer Haltung und textbezogenen Operationen (Textanalyse, Interpretation, Kommunikation über Verstehens- und Deutungsprozesse) notwendig: Denn der Terminus ‚Empathie‘ umfasst im Kontext der Rezeption literarischer Texte sowohl die „Emotionswahrnehmung“ (Olsen 2011, S. 10) als auch die „Emotionseinnahme“ (ebd., S. 11). Dies bewirkt, dass Schüler*innen ihre Wahrnehmungen beobachten und anschließend formulieren, „welche Textsignale bzw. Schilderungen sie zu einer emotional besetzten Reaktion“ (Wrobel 2016, S. 7) veranlasst haben. Vice versa kann dies auch zu einer Reflexion über Potenziale und Grenzen der sprachlich-ästhetischen Darstellbarkeit von Flucht- bzw. Exilgeschichten im Allgemeinen und von Fluchttraumata im Besonderen führen.

Des Weiteren fördern Kenntnisse des jeweiligen biografischen Hintergrunds der Autor*innen und des historischen Kontextes das Verständnis entsprechender Texte. Historisches und literarisches Lernen verbinden sich, da das Textverstehen durch Kenntnisse über die Auslöser der Migration – wie beispielsweise politische oder soziale Ausgrenzung und Verfolgung bis hin zur Stigmatisierung bzw. Lebensgefahr – besser gelingt. Dabei ist zu beachten, dass Fluchtliteratur höchst subjektive Perspektiven zeichnet, da Einzelschicksale in ihren Verstrickungen

in geschichtliche Prozesse gezeigt werden, sozusagen die „Transformation von Geschichte zu Geschichten“ (ebd., S. 8) erfolgt.

Schließlich weist Flucht- und Exilliteratur oftmals eine Besonderheit auf, die in der Korrespondenz von Exil-Texten mit speziellen Exil-Orten bzw. -Räumen besteht. Der Ausgangspunkt jedes Exils besteht in der Flucht bzw. dem Verlassen eines (topografisch konkreten, biografisch fundierten) Heimatortes. Der Weg ins Exil ist geprägt von (einer Abfolge von) Transit-Orten, des Weiteren von Ziel-Orten, die u. a. mit Wünschen, Hoffnungen und Träumen ‚aufgeladen‘ sind, sodass Flucht „auch im Zwischenraum, an provisorischem bzw. transitorischem Ort ein ungeplantes Ende finden“ (ebd., S. 11) kann. Literaturdidaktik als kulturwissenschaftliche Disziplin (vgl. Kepser & Abraham 2016, S. 11–19) hat daher auch die Bedeutung von Räumen und Orten für die menschliche Entwicklung erkannt, somit das Potenzial sowohl für die Empathieschulung als auch für die Textverstehenskompetenz (vgl. Müller-Michaels 2006, S. 5). Explizit anhand von Fluchttexten können kulturelle Bedeutungsebenen literarischer Topografien und deren Wirkung auf die Psyche der Figuren erschlossen werden, denn wer „eine Vorstellung von den Räumen gewinnt, hat den Rahmen, in dem die Handlungen der Figuren Bedeutung bekommen, verstanden“ (ebd., S. 4).

Abbas Khiders Roman *Ohrfeige* im Deutschunterricht

2016 veröffentlichte der 1973 in Bagdad geborene und seit 2000 in Deutschland lebende Autor Abbas Khider den Roman *Ohrfeige*. ‚Der‘ deutschsprachige Flüchtlingsroman hat narrativ Maßstäbe gesetzt bei der Gestaltung von Flucht-, Transit- und existenziellen Schicksalen. Als Episodenroman konzipiert, befasst er sich zugleich mit den gesellschaftlichen Verhältnissen in Deutschland zu Beginn des dritten Jahrtausends und der Frage, ob Deutschland als Einwanderungsland bereits in dieser Phase auf die Folgen von Vertreibung und Flucht eingestellt gewesen ist, was zum Zeitpunkt des Erscheinens auf großes öffentliches Interesse gestoßen ist (vgl. Encke 2016; Mangold 2016). Maßgeblich dafür ist auch der autodiegetische Erzähler, da der Roman „einer Ich-Erzählsituation mit der Erzählstimme Karim als Asylbewerber“ (Rösch 2017, S. 102) folgt. Er thematisiert vorrangig die Nöte, das Warten und die Ängste dieses (irakischen) Geflüchteten und seiner Weggefährten*innen – vorrangig aus der arabisch sprechenden Welt. Wegen der Dauer des bürokratischen Anerkennungsverfahrens zwischen Transit und Ankommen hin- und hergerissen, werden bei den in Deutschland Asyl Suchenden Frustrations-, Angst- und Gewalterfahrungen evoziert. *Ohrfeige* gilt somit als Gewaltfantasie, die mit Fiktionalisierungselementen spielt: Die Handlung beginnt mit der Vision des Protagonisten Karim Mensey, seine Asyl-Sachbearbeiterin gewaltsam dazu zu bewegen, seine Lebensgeschichte anzuhören, indem er sie geknebelt an einen Stuhl fesselt. „Ob Sie wollen oder nicht, wir reden.

Aber Deutsch ist schwer für mich und will ich viele Sachen erzählen. Ich muss Arabisch mit Ihnen reden, so ich kann frei reden.“ (Khider 2017, S. 10) Das anvisierte, durchaus nur einseitig gewollte Gespräch zwischen dem arabisch-sprechenden, abgelehnten Asylbewerber und seiner deutschen Sachbearbeiterin in einer bayrischen Außenstelle des Bundesamts für Migration und Flüchtlinge, die von ihrem Gesprächspartner gefesselt und geknebelt wird, verweist über die paradoxe Kommunikationssituation unmittelbar auf das Zentrum der Romanhandlung. Die gefangene Sachbearbeiterin namens Frau Schulz ist den Schilderungen und Tiraden des Irakers Karim Mensy über seine Lebens- und Leidensgeschichte sowie seine Schwierigkeiten mit der deutschen (Asyl-)Bürokratie hilflos ausgeliefert. Dabei ist jedoch davon auszugehen, dass die zum Symbol stilisierte Sachbearbeiterin inhaltlich ohnehin nichts versteht, da Mensy aufgrund mangelhafter Deutschkenntnisse seine Muttersprache, das Arabische, verwendet, was sich die Leser*innen des Romans sukzessive erschließen müssen. Eine Erwiderung durch Frau Schulz ist des Weiteren nicht erwünscht, denn eigentlich möchte Mensy sich vorrangig seine „Sorgen von der Seele reden“ (ebd.), also eher monologisieren.

Die nachfolgenden Schilderungen über seine Fluchtursache, seine Fluchtroute sowie seine Erfahrungen der Ausgrenzung und Andersheit in Deutschland richtet er an sie mit dem Ziel, als Mensch und nicht länger nur als eine Nummer im System wahrgenommen zu werden. Entsprechend werden die sich an die Eingangspassage anschließenden Episoden zum Leben im Fluchtland immer wieder durch eine direkte Ansprache an Frau Schulz unterbrochen.

Durchaus bemerkenswert ist die breite Rezeption des Romans nach der Publikation im Jahr 2016. Der Text avancierte in kürzester Zeit zu einem wegweisenden Text, der eine markante Perspektive wähle, um Flucht und Exil abzubilden, da es darin um die Darstellung einer versuchten ‚Ankunft‘ in Deutschland und um das „Zerbrechen von Existenzen aufgrund einer nicht aufhebbaren Fremdheit und Aufgeschlossenheit innerhalb der neuen Gesellschaft, die keine Zukunft gewährt“ (Schneider 2017, S. 83), gehe. Dadurch ermöglicht der Text den empathischen Nachvollzug von menschlichen Verletzungen im Transit zwischen Flucht und sich hinauszögernder Ankunft, zwischen (verlorener) Heimat und (mühsamem respektive scheiterndem) Neubeginn. Zugleich negiert der Roman eine positiv-optimistische Wende, er erzählt explizit von exemplarischen Verletzungen von Asylbewerber*innen, denen die Abschiebung droht und die das Gefühl haben, unverstanden zu sein in einem Land, das vordergründig propagiert, dem Ideal von Menschenrechten und Humanität als höchsten Werten zu folgen. Insoweit geht es dem Protagonisten „ums Überleben, die Anerkennung seiner erbrachten Integrationsleistung und das Verständnis dafür, dass die Situation, in der Asylbewerber/innen leben müssen, (klein-)kriminelle Handlungen forciert“ (Rösch 2017, S. 101).

Der Roman spielt zwischen 1999 und 2003 und steht im Kontext der Flucht von tausenden Iraker*innen vor dem Regime Saddam Husseins nach Deutschland, ferner beschreibt er den grundsätzlichen Wandel im Umgang mit Asyl und Asylant*innen in der deutschen

Gesellschaft nach dem Terroranschlag in den USA 2001. So ruft *Ohrfeige* mit expliziten Verweisen auf Terror und Krieg (v. a. auf den Anschlag auf das World Trade Center am 11. September 2001 und den Irakkrieg 2003) in Erinnerung, dass sich als Folge dieser politischen Ereignisse die Stimmung in Deutschland gegenüber dem Islam und den Geflüchteten mit entsprechender Konfession wandelte, bis hin zu einem spürbaren Antiislamismus. Thematisiert werden v. a. die im bundesdeutschen Alltag existierenden, subtilen Formen des Rassismus, wovon der Roman die Illusion zerstört, die geflüchtete Menschen oft von einem Europa haben, in dem es Chancengleichheit und demokratische Rechte für alle gibt. Anhand der berichteten Alltagserfahrungen werden stattdessen geschichtliche Erinnerungen gespeichert bzw. wachgehalten, über die Weltgeschehen konkretisiert und einzelne Lebenserfahrungen begreifbar gemacht werden können (vgl. Wrobel 2016, S. 9). Aber auch auf der individuellen Ebene der Hauptfigur findet sich eine Einschreibung einer Ausgrenzungserfahrung: Den Protagonisten Karim Mensy bewegt eine andere, eine intime Fluchtursache. Seine Gynäkomastie, also die Tatsache, dass ihm in der Pubertät ein Frauenbusen gewachsen ist, treibt ihn nach Europa, wo er sich einer Operation unterziehen will, um sich in seinem Körper wieder wohl zu fühlen bzw. der Stigmatisierung durch sein so empfundenen körperliches Anderssein zu entfliehen (vgl. Khider 2017, S. 77–79). Die weiblichen Brüste als Ursache der Flucht aus dem Irak werden im Text verbunden mit Gewalterfahrungen in der Jugendzeit. Als Ursprung seiner Krankheit bestimmt der Erzähler in einem psychologisierenden Deutungsversuch das Trauma der Vergewaltigung und Ermordung seiner ersten Jugendliebe, der dreizehnjährigen Hayat, durch drei Männer (vgl. ebd., S. 81–85): „Hayat wollte mich für den Rest meines Lebens begleiten und deswegen schenkte sie mir aus dem Jenseits einen Teil ihres Körpers. Deswegen wurde ich so ein seltsames Wesen.“ (ebd., S. 87) Die Folgen dieser körperlichen Versehrung sind bereits im Irak dramatisch, da er sich schämt, Schwimmen zu gehen oder Fußball zu spielen, und sich somit unfreiwillig sozial exkludiert. Die Flucht repräsentiert insoweit die einzige Möglichkeit, der Einberufung zum Militärdienst im Irak zu entgehen und im Ausland durch eine Operation wieder „ein normaler Mann zu werden“ (ebd., S. 93). Auf einer individuellen Ebene „verkörpert sich [symbolisch] in Karims Hoffnung der Anspruch aller Flüchtlinge auf ein normales Leben, in einem Land ohne Diktatur“ (Kory 2019, S. 116). Die biologisch bedingte Versehrung genügt jedoch nicht als Asylgrund nach deutschem Recht: Im Rahmen seiner Verhandlung benennt er hingegen die öffentliche Beleidigung des irakischen Präsidenten Saddam Hussein und seiner Frau, was bei einer Rückkehr in den Irak zur Hinrichtung führen würde (vgl. Khider 2017, S. 108). Abbas Khider verknüpft also ein durchaus nicht ungewöhnliches Phänomen, die körperlichen Veränderungen von Jugendlichen während der Pubertät,³ mit

³ Die Gynäkomastie verweist zudem auf eine weitere Lesart des Romans *Ohrfeige* im Deutschunterricht: Aus einer gendersensiblen Perspektive könnte der Frage nachgegangen werden, ob Khider mit

der gesellschaftspolitischen Frage, welche Folgen dies für den sozialen bzw. rechtlichen Status eines Geflüchteten in Deutschland hat. In nuce, so Khiders Botschaft, muss ein junger Mann zum Mittel der Lüge greifen und sich „eine asyltaugliche Geschichte ausdenken [...], um vor der Asylbehörde eine Chance zu haben“ (Kory 2019, S. 117).

Der epische Text, dessen Einsatz in der gymnasialen Oberstufe bzw. Sekundarstufe II im Umfang von mindestens fünf Unterrichtsstunden angemessen erscheint, eröffnet für das literarische Lernen im Unterricht vielfältige Ansatzpunkte: Die Schüler*innen können ausgewählte Textstellen aus dem Roman analysieren und interpretieren. Sie können dabei Kompetenzen im Bereich der Analyse von Figuren- und Raumdarstellungen erwerben, ferner können sie die Symbolik der dargestellten Orte (Asylunterkünfte, Obdachlosenheim, Ausländerbehörde) als Rahmen von Verletzungen analysieren. Darüber hinaus können sie an einem konkreten Fallbeispiel die Lage von Geflüchteten empathisch nachvollziehen, indem sie sich mit verschiedenen Dimensionen von Behördenwillkür und formalen Legitimationsweisen kritisch aus der Perspektive Betroffener beschäftigen. Ferner können die Schüler*innen produktionsorientiert tätig werden, indem sie aus der Perspektive des Ich-Erzählers einen Brief verfassen, wobei sie sich in Rollenübernahme und gestaltendem Schreiben üben. Dabei können sie Empathie entwickeln, indem sie exemplarisch verschiedene Herausforderungen und Probleme eines Lebens auf der Flucht beschreiben und mit eigenen Worten darstellen. Im Folgenden werden mehrere Unterrichtsideen skizziert, um verschiedene Prozesse literarischen Lernens zum Themenbereich Verletzung zu initiieren.

Handlungsorte: Zwischen Asylunterkünften und Moscheen

Räumlich betrachtet, gestaltet der Roman das Thema Transitorte wie Polizeistation, Asylheim oder Obdachlosenunterkunft, ferner damit zusammenhängende Fragestellungen im Kontext von Rassismuserfahrungen als Parameter von Flucht (vgl. Kißling 2017, S. 201–205), welche auf eine existenzielle Sinnfrage rekurren: „Jahrelang habe ich hier [Deutschland] gelebt und nun gehe ich mit leeren Händen. Was ich mitnehme, ist tief in mir. Es sind die vielen Erinnerungen an die anderen verlorenen Seelen und daran, wie wir uns so weit weg von zu Hause in die Arme liefen.“ (Khider 2017, S. 39)

seinem Text nicht einem zeitgenössischen Trend der Gegenwartsliteratur folgt und einen expliziten ‚Männerroman‘ geschrieben hat, in dem Geschlechterrollenkonflikte mit etablierten Mustern der Migrationsliteratur verknüpft wurden (vgl. explizit zum Motiv der Gynäkomastie im Männerroman Knaup 2015, S. 201 f.).

Indem Karim Mensy mit seiner Lebensgeschichte auch die Geschichte seiner Weggefährt*innen erzählt, enthebt er sie einer Unsichtbarkeit und thematisiert das ‚Leben‘ von verwalteten Existenzen in einer bürokratisierten Gesellschaft. Die Asylsuchenden verbringen eine von den Behörden geduldete ‚Zwischenexistenz‘ in Flüchtlings- und Obdachlosenunterkünften, sie werden für unterbezahlte Jobs als Aushilfskräfte engagiert und sind zur An- und Einpassung nicht allein mit unüberwindbaren bürokratischen Hürden konfrontiert, sondern auch zur Auseinandersetzung mit den Ausgrenzungsmechanismen und dem alltäglichen Rassismus innerhalb der bundesrepublikanischen Gesellschaft gezwungen. Auf engstem Raum findet sich die Beschreibung der Konflikte innerhalb der ethnisch, religiös wie kulturell stark durchmischten Flüchtlingsunterkünfte, die sich herausbildenden Hierarchien zwischen Angehörigen verschiedener Nationalitäten und die sich zuspitzende Religionsproblematik, welche nach dem 11. September 2001 einen Höhepunkt erreicht. Schlüsselstellen im Text wie die folgende ermöglichen für die Unterrichtsarbeit den Anlass zur Recherche über die Asylpraxis in Deutschland und zur Untersuchung, welche psychologischen Mechanismen auf Menschen in einer bürokratischen Ordnung wirken. An erster Stelle bietet die Rückschau des Protagonisten didaktisch die Chance, textnah die einzelnen Stufen der Ankunft und scheiternden Integration in Deutschland zu rekonstruieren. Sodann stellt sich die Frage nach den Ursachen solcher Erfahrungen, für die im Text konkrete Instanzen bzw. Institutionen benannt werden. Eine Recherche, welche Kritik an den genannten Institutionen auch außerhalb des Textes im öffentlichen Diskurs geäußert wird, könnte zur Kontextualisierung des geschilderten Erlebnisses der Hauptfigur führen:

„Nie macht sich einer mal Gedanken über mein gegenwärtiges Leben. Über die Schwierigkeiten mit der Aufenthaltserlaubnis, die Folter in der Ausländerbehörde, die Schikanen des Bundeskriminalamtes [...]. Und warum fällt niemandem die Tatsache des Polizeirassismus auf? Was bedeutet es für mich, wenn ich weder in der Heimat noch in der Fremde leben darf?“ (ebd., S. 19)

Weitere Kapitel erzählen von Karims Zeit in Dachau und der ersten Gefängnishaft (vgl. ebd., S. 39–51) sowie von konkreten Lebensumständen und Erfahrungen in verschiedenen Flüchtlingsunterkünften (vgl. ebd., S. 52–58, 59–67 u. 129–141).

Darüber hinaus bietet der Roman Hinweise darauf, wie es zur Bildung von separierten Parallel-Milieus und Netzwerken kommt, die von der bundesrepublikanischen Mehrheitsgesellschaft abgekoppelt sind. Immer wieder wird en passant über die Strukturen der Fluchthilfe innerhalb der irakisch-muslimischen Community berichtet, welche sich „allabendlich in der Al-Nurr-Moschee“ (ebd., S. 20) trifft, um „Jobangebote auf dem Schwarzmarkt, Informationen über Asylanträge, [...] Scheinehevermittlungen [...] sowie eine Geldtransferstelle“ (ebd., S. 22 f.) zu vermitteln.

Leben für den ‚Anerkennungsbescheid‘

Behördengänge werden nach dem Ankommen in Deutschland zur Selbstverständlichkeit für den Ich-Erzähler, der zunächst nur geduldet ist. Er gerät in einen scheinbar endlosen Kreislauf, der bereits kurz nach der Ankunft von einer wichtigen Spiegel-Figur des Romans, dem Asylbewerber Rafid, ausführlich beschrieben wird (vgl. ebd., S. 97–103). Der bürokratische Prozess ist für Geflüchtete nur durch Lügen und eine ‚gebastelte Story‘ (vgl. ebd., S. 103) erfolgreich zu bestehen. Diese bürokratische Farce erinnert an einen Teufelskreis, der nur selten und mit äußerster Mühe durchbrochen werden kann. Das Warten auf die Anerkennung als Asylberechtigte*r wird zu einer ausweglos-frustrierenden Situation, die von Absurdität und Behördenwillkür einerseits, von Hilflosigkeit und Gefühlen des Ausgeliefertseins bzw. der absoluten Unfreiheit andererseits gekennzeichnet ist. Befördert wird diese Traumatisierung v. a. durch Kontakte mit den Behörden und das Warten darauf, Asyl zu erhalten (vgl. ebd., S. 155–157) und damit eine sichere „Aufenthaltserlaubnis“ (ebd., S. 156) zu besitzen, bzw. von der Plötzlichkeit, den Status als Asylberechtigte*r wieder zu verlieren (vgl. ebd., S. 68–76, 97–128 u. 193–216). Deutlich wird, dass sich die Erfahrungen von Ausgrenzung, Ausbeutung und einem institutionellen Rassismus durch alle Kapitel ziehen und einen Irritationsmoment beim Rezipieren anbieten.

Die dialogische Präsentation in Form eines ‚Gesprächs‘ zwischen dem Ich-Erzähler und seiner Sachbearbeiterin in der Asylbehörde eröffnet die Chance, den fiktionalen Textauszug genau wahrzunehmen und neben den inhaltlichen auch die sprachlichen Elemente zu fokussieren, ferner einen Eindruck von den zu Grunde liegenden kommunikativen Absichten zu gewinnen. Es fällt auf, dass das Gespräch neben der expressiven Funktion besonders eine Appellfunktion innehat: „Sie, Frau Schulz, gehören zu jenen, die hier darüber entscheiden, auf welche Weise ich existieren darf oder soll. [...] Sie waren eine Göttin. Eine Naturgewalt, die Macht über andere Menschen hat. Ich war Ihnen ausgeliefert.“ (ebd., S. 11) Um die bürokratische Seite dieser Machtbeziehung zu belegen, können die Schüler*innen selbständig die Bedeutung der im Text genannten bürokratischen Fachbegriffe erschließen und bei Unklarheiten mit Hilfe von Wörterbüchern oder digitalen Informationsquellen recherchieren (z. B. Begriffe wie ‚Visum‘ oder ‚blauer Reisepass‘). Abschließend können die Schüler*innen nachvollziehen, welche Rollenkonflikte mit dem Leben als Geflüchteter im Kontext der ständigen Ablehnungserwartung verbunden sind.

Im Unterschied zu anderen fiktionalen Flucht- und Migrationsgeschichten charakterisiert *Ohrfeige* die ästhetische Besonderheit, lediglich den Gefühlen, Gedanken und Meinungen geflüchteter Romanfiguren eine Stimme zu verleihen: „Ihr Deutschen, ihr habt so viel geredet, lasst jetzt mal die anderen reden“ (Abbas Khider zitiert nach Encke 2016). Der Roman fungiert somit als literarischer Gegendiskurs, der jene Stimmen im literarischen Kanon einfordert, die

im öffentlichen Diskurs häufig zum Schweigen gezwungen sind (vgl. Haueis 2016, S. 54 f.), also jene, deren Status in der Gesellschaft prekär oder bedroht ist:

„Seit ich dieses Land betreten habe, musste ich immer aufpassen und Orte wie Bahnhöfe oder die Fußgängerzonen möglichst meiden. In solchen Gegenden sind die Ordnungshüter unentwegt auf der Pirsch nach schwarzhaarigen, dunkelhäutigen Menschen, egal, ob sie harmlose Studenten oder kriminelle Dealer sind. [...] Während meiner Anfangszeit in Niederhofen wurde ich beinahe täglich kontrolliert. Auf der Straße, in der Fußgängerzone, am Hauptbahnhof, und das ohne jeglichen ersichtlichen Grund.“ (Khidder 2017, S. 29)

Flüchtlingsschicksale rekonstruieren

Der Roman *Ohrfeige* enthält eine Fülle an Schicksalen geflüchteter Menschen, deren Versehrungen im Text ‚archiviert‘ werden. Im Unterricht lässt sich in arbeitsteiliger Gruppenarbeit das Schicksal ausgewählter Geflüchteter, denen der Ich-Erzähler begegnet, rekonstruieren und in Form von plakat- oder mediengestützten Präsentationen vorstellen: Dies sind, exemplarisch aufgelistet,

- der ständig schwarze Trauerkleidung tragende Freund Salim (genannt „die Ruhe“, ebd., S. 131), der als introvertierter Mensch mit herausragenden Kochkünsten charakterisiert wird, welcher Karim bei seinen Fluchtplänen aus Deutschland vorbehaltlos unterstützt (vgl. ebd., S. 13) und dazu von einer Verachtung gegenüber der deutschen Polizei motiviert wird;
- der Bruder Salims, Majed, der im Sinne einer gelungenen Integration „als Kfz-Mechaniker bei BMW arbeitet“ (ebd., S. 24) und sich eine bürgerliche Existenz in einer Münchner Vorstadt aufbaut, dessen Ehefrau jedoch „ein Mädchen vom Frauenmarkt“ (ebd.) ist;
- das dramatische Schicksal von Rafid, der seine Asylverfahren schreibend zu verarbeiten versucht (vgl. ebd., S. 200), als Folge des Irakkrieges psychisch erkrankt und schließlich aufgrund einer schweren Psychose mit Wahnvorstellungen in der Psychiatrie landet;
- der sich radikalisierte strenggläubige Perser Ali, der „ständig in den Abfallcontainern der Stadt [Bayreuth] auf der Suche nach irgendetwas Brauchbarem“ (ebd., S. 125) ist und sich vergeblich bemüht, in Deutschland eine Familie zu gründen;
- die selbstausbeuterischen und -erniedrigenden Überlebensstrategien von Khaled, einem Mitbewohner im Wohnheim in Niederhofen, und dem Libyer Musa, die zu den „beliebtesten Toy Boys der alten Damen und Herren in Niederhofen“ (ebd., S. 145) zählen, wobei

Khaled schließlich nach vielen sexuellen Demütigungen zum Mörder eines Freiers wird (vgl. ebd., S. 149 f.);

- die Anführer und Mächtigen in der informellen Hierarchie eines Asylantenheims wie die Kurden Hewe und Foad sowie der Turkmene Sargon, die als Anführer der sog. H&M-Bande für Diebeszüge in städtischen Kaufhäusern und Geschäften verantwortlich sind (vgl. ebd., S. 136 f.) und dafür schließlich zu Gefängnisstrafen verurteilt werden;
- die beiden Mitbewohner des Niederhofener Obdachlosenheims, Mohammed aus Marokko und Marco aus Äthiopien, deren Passivität und mangelndes Engagement bei der Integration als Gegenmodell zu den Bemühungen des Erzählers um Sprachkurse und Kontaktaufnahme zu Deutschen markiert sind (vgl. ebd., S. 162).

In diesem Kontext könnte vertiefend eine Schüler*innenrecherche ergeben, dass im Text einerseits zahlreiche weitere Fluchtschicksale aus vorherigen Wellen der Migration angesprochen werden – etwa die von ‚Spätaussiedler*innen‘ aus der ehemaligen Sowjetunion (vgl. ebd., S. 181–189). Auch ein Blick auf die Helfer*innenfiguren – einerseits die Sprachkursleiterin Frau Müllerschön, die Caritas-Mitarbeiterinnen Frau Mohmadi und Karin Schmitt oder die positiv-geschilderte Sachbearbeiterin Frau Richter, anderseits die Schlepper und Kriminellen wie Abu Salwan oder der Grieche Kostas – eröffnet Perspektiven auf Lebensweisen während der Flucht, die existenzielle Fragen nach Verantwortungsübernahme und unbürokratischer Hilfeleistung (bis hin zur Illegalität bzw. Kriminalität) evozieren.

Produktionsorientierung: Schreibansätze für Perspektivenübernahme

Was ein Leben auf der Flucht bedeutet, können Schüler*innen am Beispiel des Ich-Erzählers wahrnehmen: Schwankend zwischen Illusionen, Hoffnungen, (Abreise-)Plänen und der Sehnsucht nach einer Heimat bietet Khiders Erzählerfigur an vielen Stellen des Romans Möglichkeiten der Perspektivübernahme und der Rollenanalyse. Besonders deutlich wird dies in den Reflexionspassagen in Form von inneren Monologen, z. B. wenige Wochen nach dem 11. September 2001: Dies führt zu gestaltenden Schreibformen, die mit den im Text angesprochenen Behördendokumenten realisiert werden können. Ein möglicher Arbeitsauftrag mit Differenzierungsoption könnte in diesem Kontext lauten:

Der Ich-Erzähler berichtet über sein Verhör durch den Bundesnachrichtendienst (Khider 2017, S. 166–168). Verfassen Sie auf der Basis dieses Verhörs einen Text entweder als

- einen Brief an seinen Onkel Murad in Paris, in dem er über die Erfahrungen mit dem BND und die veränderten Lebensumstände nach dem 11. September berichtet.

Verfassen Sie diesen Brief und erläutern Sie, welche Gestaltungselemente Sie aus dem Buch als Vorlage verwenden konnten;

- oder als einen Bericht des Beamten Dr. Wurm, der das Verhör durchführt und seine Ergebnisse aus der Befragung festhält. Verfassen Sie diesen Bericht und erläutern Sie, welche Gestaltungselemente Sie aus dem Buch als Vorlage verwenden konnten.

Inwiefern sich durch die veränderte gesellschaftliche Haltung zu Geflüchteten aus der arabischen Welt Folgen für deren Status ergeben und welche neuen Risiken der Desintegration bis hin zum Rassismus erkennbar werden, all diese Aspekte führen zu ethisch-moralischen Fragen, deren Erörterung durchaus kontrovers ausfallen kann. Dies ist ganz im Sinne eines Literaturunterrichts, welcher multifunktional konzipiert ist:

„Welche Funktion hat Literatur nicht nur für den Einzelnen persönlich (individuelle Bedeutsamkeit), sondern auch als Katalysator der Kommunikation (soziale Bedeutsamkeit) und schließlich für die Selbstwahrnehmung einer Gesellschaft, der Literatur schon immer ihre Ideale, Werte, Normen und Konventionen vorgehalten hat.“ (Kepser & Abraham 2016, S. 67)

Medienverbunddidaktik: Text und Hörspiel im Wechselspiel

Der Einsatz des Romans kann zur Ermöglichung einer intermedialen Textbegegnung davon profitieren, dass eine Hörspielbearbeitung durch Julia Tieke (2016) in Kooperation mit Khider unter der Regie von Claudia Johanna Leist existiert. Hierbei ist es für die Unterrichtsarbeit lohnend zu prüfen, wie im Hörspiel die imaginierte Gesprächsszene mit der Sachbearbeiterin am Romananfang (vgl. Khider 2017, S. 9–13) inszeniert wurde. Während im Text durch ein gebrochenes, einfaches Deutsch mit agrammatischen Phrasen wie „Sie ruhig sind und bleiben still!“ (ebd., S. 9) oder „Nix ich will hören!“ (ebd.) gearbeitet wird, prägen Überblendungen und der Wechsel zwischen arabisch-sprechender Hauptfigur und Introspektive durch Gedankenrede dieser Figur in deutscher Sprache das Hörspiel. Dadurch wird ‚vor Ohren geführt‘, dass Karim Mensy auf dem Sofa seines Freundes Salim in dessen Münchner Wohnung sitzt und sich in einem berauschten Zustand befindet. Der Drogeneinfluss führt zu einer Art Tagtraum, einer Rachefantasie des Irakers: Die Imagination, wie er seine Sachbearbeiterin Frau Schulz knebelt und ihr die titelgebende Ohrfeige verpasst, verdeutlicht die tiefe Versehrung, die der Geflüchtete in seinem Asylverfahren erdulden musste. So ermöglichen das Hörspiel bzw. dessen erste Minuten eine Perspektivübernahme der Gewalterfahrung auf Seiten des gefesselten Opfers und zugleich einen Einblick in die Gefühlslage des Täters, der bislang Opfer war und

dies in seinem Tagtraum kompensiert. Im Zusammenhang mit der Reflexion von Stimme und Sprechmodus kann diskutiert werden, wie Selbst- und Fremddarstellung der Figuren im Verhältnis zueinander stehen und warum es zu diesem imaginierten Gewaltausbruch des Geflüchteten kommt. Während in der Textversion die Leser*innen die psychische Bewältigungsstrategie in Form einer Straftat (Körperverletzung mit Freiheitsberaubung) für einen Großteil der Erzählzeit als gegeben annehmen müssen, entlarvt das Hörspiel dies sehr schnell als drogenbedingten Traum, um eine Ohnmachtserfahrung zu bewältigen. Beiden Versionen gemein ist aber das abschließende Versprechen der Erzählerfigur:

„Halt! Frau Schulz, wo sind Sie? Sind Sie abgehauen? Wir sind doch längst noch nicht fertig. Aber wo wollen Sie sich schon verstecken? / Ich schwöre bei Allah und allen Arschlöchern des Himmels: Irgendwann werde ich Sie erwischen und ohrfeigen.“ (ebd., S. 220)

Insofern lädt die Hörspielfassung dezidiert dazu ein, traditionelle Perspektiven des eurozentrisch-westlichen Blicks auf die Figur des Fremden umzukehren, wodurch ein Irritationsmoment entsteht, das im literarischen Unterrichtsgespräch für die Schüler*innen mit Blick auf das Verständnis von Flucht, Angst und Traumatisierung sowie den gestalterischen Möglichkeitsräumen von epischer Literatur reflektiert werden kann (vgl. Blažević 2019, S. 90–100). Die durch Bürokratismus und Rigorismus ‚versehrten‘ Geflüchteten könnten selbst zu ‚Versehrten‘ werden, die sich für eine entmenslichte Praxis rächen.

Ausblick

Die neue Weltliteratur und ihre großen Erzähler (Löffler 2014), zu denen explizit Khider bzw. dessen Texte gezählt werden (vgl. ebd., S. 183–211), ermöglichen vielfältige Begegnungsmöglichkeiten mit aktuellen Problemkonstellationen im Bereich von Versehrungen, was zu mehreren didaktischen Annäherungen bzw. Konzeptionen geführt hat (vgl. Haueis 2016; Kißling 2017; Müller 2018). Gerade das Exempel von *Ohrfeige* zeigt typische Merkmale von Kanonisierungsprozessen, hat der Roman doch bereits erste Etappen auf dem Weg in die Schule absolviert (vgl. Müller 2018, S. 101–111). Ein Auszug aus Khiders Roman ist in der wegweisenden Anthologie *Migranten erzählen* unter dem Abschnitt „Leben im gelobten Land – Fremd unter Fremden?“ rubriziert, er steht neben Texten von Sherko Fatah, Feridun Zaimoglu, Eleni Torossi oder Herta Müller.

Die Planung und Durchführung von Literaturunterricht in der Migrationsgesellschaft prägt die Herausforderung, durch welche Modelle interkulturellen Lernens die „Entfaltung von Empathie im Sinne von Selbst- und Fremdrelexion“ einerseits und die „Etablierung eines

Verständnisses von multiplen oder hybriden Identitäten“ (Rösch 2017, S. 24) andererseits gelingen kann. Da Khiders Roman in vielfältiger Form und in eindringlicher Weise Versehrungen schildert, kommt er dem wachsenden Bedürfnis der Leser*innen nach Wirklichkeit bzw. nach einer Zunahme der Realitätsreferenzen entgegen, was die Analyse von Moritz Schramm besonders betont:

„Bei Khider werden vielmehr [...] die formalen Mechanismen der Konstruktion von Realität direkt angesprochen. Dabei wird eine humoristisch-ironische Distanz zu den Dingen und zum beschriebenen Geschehen aufgebaut. Khiders Romane lassen sich daher nicht einfach als eine Rückkehr zur Realität lesen. Khiders Realismus platziert sich vielmehr [...] zwischen einer postmodernen Ironie, welche die diskursive Konstruktion der Wirklichkeit reflektiert und in den Texten exponiert, und einem ‚neuen Realismus‘, der eine Annäherung an die Wirklichkeit literarisch inszeniert.“ (Schramm 2016, S. 80)

Vorstellungsbildung, Multiperspektivität der Textwahrnehmung in subjektiver und sprachlicher Hinsicht, der Nachvollzug der Figuren- und Erzählperspektive, das Verständnis der Handlungslogik, ein reflektierter Umgang mit Fiktionalität sowie das Verstehen metaphorischer und symbolischer Gestaltungen, ferner Gattungs- und Textmusterwissen sind klassische Leitbegriffe der deutschdidaktischen Diskussion in diesem Kontext. Khiders Roman ermöglicht gerade bei der Einübung in den Umgang mit Alteritäts- und Differenzerfahrungen vielfältige Zugänge und belegt, dass „Gegenwartsliteratur [...] verstärkt als wichtiges Medium anthropologischer Reflexion in den Fokus“ (Standke & Wrobel 2019, S. 5) rückt, gerade dann, wenn es um Traumatisierung und Versehrung geht.

Literatur

- Adam, Hubertus/Inal, Sarah: Pädagogische Arbeit mit Migranten- und Flüchtlingskindern. Unterrichtsmodule und psychologische Grundlagen. Weinheim: Beltz 2013.
- Blažević, Amir: Erteilt der Okzident dem Orient eine Ohrfeige? Abbas Khiders Roman *Ohrfeige*. In: Baltes-Löhr, Christel/Kory, Beate Petra/Şandor, Gabriela (Hrsg.): Auswanderung und Identität. Erfahrungen von Exil, Flucht und Migration in der deutschsprachigen Literatur. Bielefeld: transcript 2019, S. 85–106.
- Bräutigam, Barbara: Fluchtgeschichten. Literarische Begegnungen mit Flucht und Migration. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2019.
- Encke, Julia: „Vom Warten wird man immer blöder. Flüchtlingsroman“. Frankfurter Allgemeine Zeitung (24.01.2016). <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/fluechtlingsroman-vom-warten-wird-man-immer-bloeder-14030679.html> (25.07.2021).

- Haueis, Eduard: „Charab Al ...“ – Fluch(t)punkt Sprache im Roman *Ohrfeige* von Abbas Khider. In: Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie 89 (2016), S. 53–56.
- Kepser, Matthis/Abraham, Ulf: Literaturdidaktik Deutsch. Eine Einführung. 4., völlig neu bearb. u. erw. Aufl. Berlin: Erich Schmidt 2016.
- Khider, Abbas: *Ohrfeige*. Roman. München: btb 2017 [Taschenbuchausgabe der Erstausgabe München: Carl Hanser 2016].
- Kißling, Magdalena: Abbas Khider: *Ohrfeige* (2016). Transit-Ort ‚Asylheim‘. Rassismuserfahrungen als Parameter von Fluchtgeschichte (Sekundarstufe II). In: Wrobel, Dieter/Mikota, Jana (Hrsg.): *Flucht-Literatur. Texte für den Unterricht*. Bd. 2: Sekundarstufe I und II. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2017, S. 200–206.
- Knaup, Anna Katharina: *Der Männerroman. Ein neues Genre der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bielefeld: transcript 2015.
- Kory, Beate Petra: Im Dickicht der deutschen Asylbürokratie. Jenny Erpenbecks *Gehen, ging, gegangen* (2015) und Abbas Khiders *Ohrfeige* (2016) im Vergleich. In: Baltes-Löhr, Christel/dies./Şandor, Gabriela (Hrsg.): *Auswanderung und Identität. Erfahrungen von Exil, Flucht und Migration in der deutschsprachigen Literatur*. Bielefeld: transcript 2019, S. 107–129.
- Löffler, Sigrid: *Die neue Weltliteratur und ihre großen Erzähler*. München: Beck 2014.
- Maiwald, Klaus: „... hat das Zeug zum Klassiker“. Andreas Steinhöfels Kinderkrimi *Rico, Oskar und die Tieferschatten* und Zielbereiche des Umgangs mit Literatur. In: *Literatur und Unterricht* 15 (2014). H. 3, S. 165–178.
- Mangold, Ijoma: „Ein guter Bürger“. *Die Zeit* (04.02.2016). <https://www.zeit.de/2016/06/ohrfeige-abbas-khider> (25.07.2021).
- März, Ursula: Abbas Khider: „Ohrfeige“. Die Wutrede eines abgelehnten Asylbewerbers. *Deutschlandradio Kultur* (30.01.2016). https://www.deutschlandfunkkultur.de/abbas-khider-ohrfeige-die-wutrede-eines-abgelehnten.950.de.html?dram:article_id=343983 (25.07.2021).
- Müller, Peter (Hrsg.): *Migranten erzählen. Für die Sekundarstufe*. Stuttgart: Reclam 2018.
- Müller-Michaels, Harro: Räume erfahren – Erfahrungsräume entwickeln. In: *Deutschunterricht* 59 (2006). H. 6, S. 4–8.
- Olsen, Ralph: Das Phänomen „Empathie“ beim Lesen literarischer Texte. Eine didaktisch-kompetenzorientierte Annäherung. In: *zeitschrift ästhetische bildung* 3 (2011). H. 1. zaeb.net/index.php/zaeb/article/download/41/37 (25.07.2021).
- Oltmer, Jochen: Kleine Globalgeschichte der Flucht im 20. Jahrhundert. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 66 (2016). H. 26/27, S. 18–25.
- Rösch, Heidi: *Deutschunterricht in der Migrationsgesellschaft. Eine Einführung*. Stuttgart: Metzler 2017.
- Schneider, Ulrike: Darstellungsweisen von Fluchtprozessen in der Gegenwartsliteratur am Beispiel von Merle Kröger und Abbas Khider sowie den Reportagen von Wolfgang Bauer und Navid Kermani. In: *Argonautenschiff. Jahrbuch der Anna-Seghers-Gesellschaft Berlin und Mainz e.V.* 25 (2017), S. 82–92.
- Schramm, Moritz: Ironischer Realismus. Selbstdifferenz und Wirklichkeitsnähe bei Abbas Khider. In: Fauth, Søren R./Parr, Rolf (Hrsg.): *Neue Realismen in der Gegenwartsliteratur*. Paderborn: Fink 2016, S. 71–84.

- Spinner, Kaspar H.: Kreativer Deutschunterricht. Identität – Imagination – Kognition. Seelze: Kallmeyer 2001.
- Spinner, Kaspar H.: Literarisches Lernen in Verbindung mit literarischen Kompetenzen. In: Baurmann, Jürgen/Kammler, Clemens/Müller, Astrid (Hrsg.): Handbuch Deutschunterricht. Theorie und Praxis des Lehrens und Lernens. Seelze: Klett-Kallmeyer 2017, S. 143–146.
- Standke, Jan/Wrobel, Dieter: Krankheit erzählen. Texte der Gegenwartsliteratur und Perspektiven für den Literaturunterricht. In: dies. (Hrsg.): Krankheit erzählen. Texte der Gegenwartsliteratur und Perspektiven für den Literaturunterricht. Trier: WVT 2019, S. 1–12.
- Tieke, Julia/Khider, Abbas: Ohrfeige. Hörspielbearbeitung. Regie: Claudia Johanna Leist. Produktion: WDR 2016. 1 CD, 53 Minuten. Hamburg: Hörbuch 2016.
- Wrobel, Dieter: Flucht-Texte – Flucht-Orte. In: Praxis Deutsch. Zeitschrift für den Deutschunterricht 257 (2016), S. 4–13.
- Zeller, Claudia: Antrag abgelehnt. Eine literarische Case-Study über Bürokratie, Illegalität und Asyl. Trajectoires. Travaux des jeunes chercheurs du CIERA 11 (2018). <http://journals.openedition.org/trajectoires/2571> (25.07.2021).

Wenn ES das Leben bestimmt – Eine intertextuelle Annäherung an psychische Versehrung in Juli Zehs Roman *Neujahr* (2018)

Einführung

„Alle Probleme sind lösbar, wenn man nur mit den Mitteln der Vernunft an ihrer Bewältigung arbeitet.“ (Junge & Lechner 2004, S. 7) Wie stellt es sich aber dar, wenn objektiv keine Probleme vorliegen, alles einigermaßen „glattläuft“ und doch zugleich das Gefühl, „es stünde eine Katastrophe bevor“ (Zeh 2018, S. 22), das Leben begleitet? Diese Empfindungen bestimmen das Leben des Protagonisten Henning in Juli Zehs Roman *Neujahr* (2018): ein verheirateter Mann, zweifacher Vater mit einer Anstellung in einem Sachbuchverlag, der sich mit plötzlich wiederkehrenden Panikattacken konfrontiert sieht; ein sog. ES, das ihn befällt.

Der vorliegende Beitrag fokussiert die narrative Inszenierung des psychischen Erlebens des Protagonisten und nimmt dabei intertextuelle Bezüge in den Blick. Die Beachtung literarischer Intertexte bedeutet eine Bereicherung für die Textinterpretation, wenn – wie es Renate Lachmann ausdrückt – die Intertextualität eines Textes sein Gedächtnis ist (vgl. Lachmann 1990, S. 35). Bedeutungsebenen und Themen eines Textes sowie (literarische) Verfahren und Techniken können so auf andere Texte bezogen werden.

Innerhalb der Erzählung erhalten die Leser*innen Einblick in ein traumatisierendes Kindheitserlebnis, eine Situation, in der der fünfjährige Henning mit seiner kleinen Schwester auf sich allein gestellt ist. Detaillierte Darstellungen mit kindlichem Vokabular aus fokalisierter Perspektive des Jungen unterstreichen die psychisch-physische Überforderung, die in das erwachsene Ich des Protagonisten transzendiert. Das daraus entstandene Trauma bildet die Grundlage für die Versehrung des Protagonisten im Erwachsenenalter und eröffnet Verstehensansätze für sein Sein und seine psychische Verfassung. Die Erfahrungen der Kindheit sind jedoch für Henning zunächst nicht greifbar, sondern bedürfen eines Triggers, um bewusst zu werden.

Präsent werden die Erinnerungen während des Neujahrsurlaubs mit seiner Frau Theresa und den beiden Kindern bei einer allein unternommenen Radtour. Bei dieser erblickt er ein Ferienhaus, das er von früher zu kennen glaubt. In diesem Kontext erscheint das Konzept des Psychischen Apparates von Sigmund Freud relevant, in dem zwischen bewussten, vorbewussten

und unbewussten psychischen Prozessen unterschieden wird. Während einer Person bewusste Prozesse jederzeit zugänglich sind, sind unbewusste der Wahrnehmung und Reflexion entzogen. Das Verdrängte gilt bei Freud als Vorbild des Unbewussten; denn obgleich dies im Gedächtnis verankert ist, ist es „nicht bewusstseinsfähig“ (Freud 1940, S. 241; vgl. Doering & Hörz 2012, S. 1). In einem personifizierten ES findet die Angst im erwachsenen Henning einen plötzlichen Ausdruck – ein ES, das ihn bewohnt, ein Monster, das dem nicht bearbeiteten Trauma aus seiner Kindheit zu entspringen scheint. Ein Familienurlaub, als Henning fünf Jahre alt war, hat eine seelische Erschütterung¹ hinterlassen, die sein Leben bis in die Gegenwart hinein prägt und in ein lähmendes Gefühl von Überforderung und Selbstzweifeln mündet. Durch die Bezeichnung dieser psychischen Versehrung mit ‚ES‘ wird ein Bezug zur freudschen Seelenlehre und zum ES in Stephen Kings gleichnamigen Roman *IT* (1986) evoziert.

Obgleich die Erscheinungsformen des ES bei King lediglich Illusionen sind, so sind sie für die Betroffenen doch reale Ausdrucksformen der eigenen Angst. Entsprechend wird an der intertextuellen Schnittstelle zu Kings Horror-Roman der Aspekt des individuell-psychischen Erlebens, die aufkommende Angst und Panik des Protagonisten Henning, herausgearbeitet, der keine richtige Sprache für das, was ihm widerfährt, findet oder bei dem Versuch, über seine Verfasstheit zu sprechen, Unverständnis und Abwehr erfährt (vgl. Zeh 2018, S. 49 u. 66). Zudem wird der Frage danach, was eigentlich real und wirklich ist, nachgegangen. So wie für die Kinder in Kings *ES* der Clown Pennywise oder andere Gestalten, die die tiefsten und innersten Ängste widerspiegeln, dabei aber für andere nicht sicht- oder greifbar, also real sind, so sind die Ängste, die den traumatischen Erfahrungen Hennings entspringen, real, auch wenn nicht abschließend zu klären ist, ob sich die Dinge so zugetragen haben, wie er diese erinnert: „Henning sagt, dass frühere Erinnerungen oft auf Fotos oder Erzählungen beruhen: Man kann sie sogar erzeugen, indem man erwachsenen Menschen manipulierte Bilder aus ihrer Vergangenheit zeigt. Sie erinnern sich dann an Dinge, die gar nicht passiert sind.“ (ebd., S. 183; vgl. ebd., S. 13) Dieser Satz wird in ähnlicher Weise zu Beginn und Ende des Romans wiederholt.

In einem Interview mit Thomas Geiger merkt Juli Zeh an, dass Literatur eine bedeutsame Aufgabe habe. Über Literatur, die einen aufklärerischen, aufklärenden und erklärenden Charakter haben kann – obgleich nicht haben muss –, nähert sie sich der Gegenwart. Sie schreibt der Literatur „eine soziale und im weitesten Sinne politische Rolle“ zu, „weil es ein natürliches

¹ „Psyche ist ein griechisches Wort und lautet in deutscher Übersetzung Seele. Psychische Behandlung heißt demnach Seelenbehandlung. Man könnte also meinen, daß darunter verstanden wird: Behandlung der krankhaften Erscheinungen des Seelenlebens. Dies ist aber nicht die Bedeutung des Wortes. Psychische Behandlung will vielmehr besagen: Behandlung von der Seele aus, Behandlung – seelischer oder körperlicher Störungen – mit Mitteln, welche zunächst und unmittelbar auf das Seelische des Menschen einwirken. Ein solches Mittel ist vor allem das Wort, und Worte sind auch das wesentliche Handwerkszeug der Seelenbehandlung.“ (Freud 1942, S. 289)

Bedürfnis der Menschen ist, zu erfahren, was andere Menschen – repräsentiert durch den Schriftsteller und seine Figuren – denken und fühlen“ (Zeh 2004), wodurch sie auch eine Lesart für ihre eigenen literarischen Texte formuliert (vgl. Kull 2018, S. 51 u. 64). In diesem Zusammenhang rückt die Frage in den Fokus, wie sich ein Text zu den Diskursen und dem Wissen einer Gesellschaft verhält – wodurch eine bestimmte Funktion von Literatur postuliert wird. Literarische Texte werden entsprechend zu Ausdrucksformen der gesellschaftlich-kulturellen Selbstwahrnehmung und Selbstthematisierung: Literatur vermag zur Diagnose der ihr zugrundeliegenden und in ihr dargestellten Welt zu werden, indem die Fiktionalität eines Textes als Alternative zur Realität, derer sie sich bedient und deren Grenzen sie überschreitet, gelesen wird (vgl. Zapf 2005, S. 460). *Neujahr* eröffnet divergierende Perspektiven und interpretative Zugänge zu gesellschaftlichen Themen. Der Roman spiegelt den Zeitgeist wider, der Höchstleistungen und zugleich Individualismus sowie Selbstverwirklichung eines*iner jeden zum Ziel bestimmt, und rückt das Scheitern und die Überforderung des*der Einzelnen in den Fokus.

Der Bedeutungsaufbau eines literarischen Textes kann durch das Erfassen intertextueller Elemente und des Aufbrechens der Monologizität analysiert werden. Intertextualität stellt dabei ein (Stil-)Mittel dar, das in der Literatur der Gegenwart häufig angewandt wird und das die Teilnahme eines literarischen Textes am literarischen und kulturellen Diskurs betont (vgl. Lützel 2005, S. 46 f.).

Intertextualität: Formen und Funktionen

Ein literarischer Text entsteht nicht aus dem Nichts, sondern „führt die Literaturgeschichte auf den Schauplatz der Weltliteratur, auf dem wir in jedem schriftlich überlieferten Text auf die mehr oder weniger sichtbaren Spuren anderer Texte stoßen“ (Berndt & Tonger-Erk 2013, S. 7). Im Rahmen dieses Aufsatzes soll, auf der Grundlage von Intertextualität, ein gesellschaftskritischer Gehalt von *Neujahr* mit Blick auf die Gegenwart aufgezeigt werden. Dazu wird der Roman in Relation zu anderen Texten und Autor*innen gesetzt sowie im Zusammenhang mit diesen analysiert.

Intertextualität, ein Begriff, der in den 1960er Jahren von Julia Kristeva geprägt wurde (vgl. Kristeva 1972), markiert den Bezug zwischen einem Text und anderen Texten. Damit wird – im intertextuellen Sinn – der einzelne Text zurückversetzt in das Gesamt der ihn umgebenden Texte, wodurch mögliche Lesarten vor dem Hintergrund der anderen Texte erzeugt werden. Zwei Konzepte zur Intertextualität lassen sich dabei einander gegenüberstellen: ein globales Modell, „in dem jeder Text als Teil eines universellen Intertexts erscheint, durch den er in allen seinen Aspekten bedient wird“ (Precht 1994, S. 109), und prägnantere strukturalistische

Modelle, die unter dem Begriff der Intertextualität intendierte, markierte oder bewusste Bezüge zwischen einem Text und weiteren Texten oder Textgruppen fassen (vgl. Pfister 1985, S. 25). Ulrich Broich und Manfred Pfister unterscheiden in ihrem Intertextualitätsmodell nach Graden der Intensität, die anhand von Kriterien erfasst werden können. Klassifiziert werden quantitative und qualitative Merkmale. In Bezug auf qualitative Kriterien werden dabei sechs Formen benannt: Referentialität, Kommunikativität, Autoreflexivität, Strukturalität, Selektivität und Dialogizität (vgl. ebd., S. 29 f.).

Überlegungen hinsichtlich der Markierung nehmen darüber hinaus in den Blick, wie Intertextualität in einem literarischen Text identifiziert werden kann: So können ein bestimmter Titel, ein Motto, ein Vor- oder Nachwort intertextuelle Bezüge anzeigen bzw. darstellen. Intertextualitätsmarker im inneren Kommunikationssystem können sich beispielsweise zeigen, indem Figuren eines literarischen Textes einen anderen Text lesen, unter- und miteinander Inhalte erörtern und damit in ihr Handeln einbeziehen. Die Verwendung bestimmter Namen, Anführungszeichen oder die Änderung des Schriftbildes innerhalb eines Textes sowie Stilkontraste oder Analogien zwischen bestimmten Passagen unterschiedlicher Texte können Intertextualität im äußeren Kommunikationssystem signalisieren (vgl. Broich 1985, S. 41–46; Kull 2018, S. 40 f.).

In einem Text kann Intertextualität verschiedene Funktionen übernehmen: So vermag Intertextualität durch ein Zueinander-in-Beziehung-Setzen zweier Texte die Bedeutung des Prätextes hervorzuheben; ein Text, der einen Prätext miteinbezieht, kann durch diesen in seinem Spektrum der Sinnzuweisungen gestützt werden oder eine Erweiterung des Sinns erhalten; ebenso können auch Prä- und Folgetext in ihrer Sinnkonstitution betroffen sein oder auf einer Metaebene selbst zum reflexiven Gegenstand werden (vgl. Schulte-Middelich 1985, S. 216–225). Mittels intertextueller Bezüge können über besondere und einzelne Aussagen hinaus bereits damit in Zusammenhang stehende Diskurse in einen Text hineingeholt werden. Intertextuell angelegte Literatur kann in Bezug auf die Handlung, die Form und die sprachliche Gestaltung Zusammenhänge mit und zwischen Texten herstellen sowie damit verbundene Diskurse einbeziehen (vgl. Neef 2000, S. 141).

Auf dieser Grundlage sollen intertextuelle Bezüge in *Neujahr* analysiert und für die Interpretation fruchtbar gemacht werden. Ausgangspunkt bildet das Personalpronomen ‚es‘², das

² Innerhalb des Aufsatzes werden für den Begriff ‚es‘ unterschiedliche Schreibweisen eingesetzt: Als reguläres Pronomen im Text wird ‚es‘ kleingeschrieben. Im Roman *Neujahr* steht ‚ES‘ für eine Form der Angst und wird personifiziert, dieses ES wird im Originaltext in Majuskeln geschrieben – dies wird auch für den Aufsatz entsprechend übernommen. Ebenso gilt dies für das ‚ES‘ aus Stephen Kings gleichnamigem Roman, in dem ES verschiedene Gestalten annehmen kann und die tiefsten Ängste einer Person widerspiegelt. Wird im Aufsatz ein Bezug zur Seelenlehre Freuds hergestellt, wird an dieser Stelle die freudsche Schreibweise ‚Es‘ gewählt.

im Zusammenhang mit den Panikattacken des Protagonisten hervorgehoben geschrieben sowie in seiner Darstellung personifiziert wird.

Das ES der Kindheit – *Neujahr* im Kontext von Sigmund Freuds Seelenkräften

Das Ich und das Es ist eine der bedeutendsten Schriften Sigmund Freuds, in der das Thema Angst eine zentrale Rolle im Kontext der Überlegungen und der Entwicklung der Psychoanalyse einnimmt (vgl. Ermann 2019, S. 38). 1926 kommt Freud zu der Annahme, dass das Ich die eigentliche Angststätte bildet und Verdrängung selbst bereits eine Folge von Angst wäre; die Angsteinstellung des Ichs ermöglicht diese Verdrängung, um so die unbewusste Angst im Ich zu mindern. Es, Über-Ich und die äußere Realität stellen die „drei Zwingherren“ (Freud 1933, S. 108) des Ichs dar. Das Ich „fühlt sich von drei Seiten her eingeeengt, von dreierlei Gefahren bedroht, auf die es im Falle der Bedrängnis mit Angstentwicklung reagiert“ (ebd.; vgl. hierzu auch Ermann 2019, S. 43 f.). Daraus ergibt sich die Unterscheidung von Angst, die von außen einwirkt, der im Es verankerten Triebangst und der Gewissensangst, die dem Über-Ich entspringt (vgl. Freud 1948, insbes. S. 120–123, 197 f. u. 199 f.).

Der Protagonist Henning erlebt wiederkehrende Panikattacken – „ES“ besucht ihn, „wann immer es will“ (Zeh 2018, S. 38): zum Zeitpunkt eines Lanzarote-Urlaubs mit seiner Frau und den Kindern, der Romangegegenwart, seit zwei Jahren. Bei einer Radtour, die Henning allein unternimmt, entdeckt er ein Haus, das er aus seiner Kindheit, aus einem Urlaub mit seinen Eltern und der kleinen Schwester Luna zu kennen glaubt; der Anblick eines Sofas mit einer orientalisch anmutenden Decke (vgl. ebd., S. 92) weckt in ihm Erinnerungen und versetzt die Hauptfigur gedanklich zurück in ihre Kindheit. Durch ein Hereinholen der Kindheit in die narrative Gegenwart des Romans scheint es, als durchlebe und empfinde der Protagonist diese und v. a. die Geschehnisse des damaligen Familienurlaubs psychisch erneut (vgl. ebd., S. 93). Durch eine interne Fokalisierung (vgl. Genette 1972, S. 206–211; dt. Genette 2010, S. 121–124), also der Fokussierung der Perspektive Hennings und eine entsprechende Darstellung des damaligen Familienurlaubs nah am Erleben und Empfinden des zu diesem Zeitpunkt Fünfjährigen durch den Erzähler, wird bei den Leser*innen ein Eindruck von psychisch-physischer Unmittelbarkeit erzeugt:

„Wo Mama? Wo Papa?“, fragt Luna. / „Weiß ich nicht“, sagt Henning. Er fühlt sich, als müsste er gleich weinen. / [...] Wieder fragt sie nach Mama, und Henning sagt, dass Mama gleich wiederkommt. / Jetzt fällt ihm auf, was er vorhin übersehen hat. Es liegen Sachen auf dem Boden.“ (Zeh 2018, S. 114 f.)

Mittels eines heterodiegetischen Erzählers, der Henning intern fokalisiert, erfolgt eine intensive narrative Annäherung an die Perspektiven der Figur im Kindes- und auch im Erwachsenenalter. Dadurch erhalten die Leser*innen Einblick in subjektive Wahrnehmungen Hennings, der wiederum als Erwachsener den eigenen (seelischen) Regungen sprachlos gegenübersteht (vgl. dazu Scheffel 2006, S. 94–96; Weber 1998, S. 41). Er fühlt sich seinen Aufgaben und Rollen im Leben – als Ehemann und Familienvater, bei seiner Arbeit und auch der vermeintlichen Verantwortung gegenüber der Schwester Luna – nicht gewachsen und glaubt, diese nicht adäquat erfüllen zu können (vgl. Zeh 2018, u. a. S. 23 f. u. 29).

Von den Eltern wird Henning schon als Fünfjähriger häufig gebeten, auf seine kleine Schwester aufzupassen, da er schon groß sei. Dies ist eine Verantwortung, die der Junge ernst nimmt und die gleichzeitig zu Sorge und Angst um seine zwei Jahre alte Schwester führt (vgl. ebd., S. 95). Dies bildet den Ausgangspunkt für ein katastrophales und zehrendes Erleben, das Henning bis ins Erwachsensein begleitet: Als die Kinder im Familienurlaub für mehrere Stunden im Ferienhaus auf sich allein gestellt sind und nicht wissen, wo sich die Eltern aufhalten und wann diese zurückkommen, bemüht sich der kleine Junge, Verantwortung zu übernehmen, alles so gut wie möglich zu machen und auf seine Schwester zu achten. Dabei überkommt den fünfjährigen Henning immer wieder ein Gefühl von Angst; Angst, dass Mama und Papa nicht zurückkehren, wenn er Dinge nicht schafft (vgl. ebd., S. 121). Sowohl der potenzielle Verlust der Eltern als auch ein Gefühl des Unvermögens und der Hilflosigkeit begleiten Henning während der Stunden, die er mit seiner Schwester allein im Ferienhaus verbringt:

„Vielleicht mussten Mama und Papa ganz plötzlich zurück nach Deutschland, oder sie haben sich andere Kinder gesucht, weil Luna wirklich oft nervt und Henning vieles noch nicht so hinkriegt, wie er soll. [...] Henning spürt, dass er keine Ahnung hat, wie es weitergehen soll. Dieses Nicht-Wissen ist das größte Ding, das ihm je begegnet ist [...].“
(ebd., S. 141)

In der Psychologie Heinz Kohuts und der Weiterentwicklung der freudschen Strukturtheorie nimmt das Selbst eine zentrale Position einerseits bei psychischer Gesundheit oder andererseits bei psychischen Störungen ein, wenn eine Beeinträchtigung von Selbst-Regulation vorliegt. Der Kern des Selbst, wie es Kohut beschreibt, entsteht aus der Entwicklung eigenständiger narzisstischer Strebungen (vgl. Kohut 1977, S. 17–19 u. 36 f.). Diese gründen auf einem angeborenen archaischen Selbstpotenzial, welches wiederum auf einer gelungenen frühen Interaktion von Bezugsperson und Kind beruht, bei der dem Kind Wertschätzung und Anerkennung entgegengebracht werden. Dabei ist die Passung zwischen der Bedürftigkeit des Kindes und der Spiegelung durch das Gegenüber nie perfekt; dies kann jedoch durch

das Kind bewältigt werden. Allerdings können stark beeinträchtigte emphatische Reaktionen durch die Eltern die Etablierung eines Selbst hemmen, wodurch dieses schwach bleibt (vgl. Ermann 2019, S. 79 f.).

Während der Abwesenheit der Eltern, die aus der überstürzten Abreise des Vaters nach beobachteter Untreue der Mutter mit dem Gärtner und dem Unfall der Mutter beim Versuch, den Vater aufzuhalten, resultiert, antizipiert der kleine Henning, der die Auseinandersetzung der Eltern in dem immensen Ausmaß nicht wahrnimmt, deren vermeintliche Erwartungen an ihn und versucht alles so zu erledigen, wie sie es mutmaßlich von ihm erwarten würden. Da er mit seiner Schwester über einen – insbesondere für zwei kleine Kinder – langen Zeitraum auf sich gestellt ist, muss er die Gegebenheiten alleine managen – vom Anziehen über das Haus in Ordnung halten, Essen und Trinken organisieren bis hin zur Suche nach den Eltern und v. a. auf die zweijährige Luna aufpassen. Dabei stößt der Fünfjährige immer wieder an seine Grenzen, physisch, aber auch, was das Vermögen, sein eigenes Können angeht. Sein Scheitern in unterschiedlichen Situationen setzt ihm sehr zu und löst in ihm das Gefühl aus, nicht zu genügen: „Henning ist ein großer Junge, ein guter Bruder, ein vernünftiges Kind. Wenn er die Pfütze nicht wegwischt, werden Mama und Papa nicht zurückkommen.“ (Zeh 2018, S. 126) Damit gibt sich das Kind indirekt die Schuld für die Gesamtlage. Im Rahmen der Erzählung werden unterschiedlichste ‚Wenn – dann‘-Momente konstruiert, die die gefühlten Kausalzusammenhänge in Hennings Innerem widerspiegeln; sein Unvermögen trage, so das Gefühl des Kindes, zur misslichen Lage bei, und wenn er es nicht schaffe, diese aufzulösen, sei er verantwortlich, wenn die Eltern nicht zurückkommen: „[S]ie dürfen nicht den ganzen Tag in Schlafsachen herumlaufen, wenn sie sich nicht anziehen, kommen Mama und Papa bestimmt nicht zurück.“ (ebd.) Die häufige Wiederholung dieses Gedankens – sprachlich-stilistisch im Text innerhalb weniger Zeilen – unterstreicht die Belastung und Anspannung des Jungen. Nach dem Urlaub, in dem die Kinder Henning und Luna in diese Situation geraten sind, trennen sich die Eltern. Der Anspruch der Mutter an die Kinder und insbesondere an den älteren Henning (vgl. ebd., S. 52 u. 95) wirkt sich für ihn nachhaltig belastend aus: „Jeden Tag erklärte sie ihnen, dass sie ihretwegen zu einem Leben verurteilt sei, welches ihr weder entspreche noch gefalle. Deshalb sollten sie wenigstens darauf achten, ihr keine zusätzliche Arbeit zu machen. Henning als der Größere solle sie im Haushalt entlasten“ (ebd., S. 58). Er hat fortwährend den Eindruck, Erwartungen nicht gerecht zu werden, nicht angenommen und geliebt zu sein:

„Von klein auf war Henning daran gewöhnt, alles, was er tat und sagte, als Angriff auf das Glück seiner Mutter zu betrachten. Oft genug wünschte er, nicht am Leben zu sein. Mit fünfzehn dachte er darüber nach, sich umzubringen oder wenigstens auszuziehen, um die Mutter von seiner Gegenwart zu befreien.“ (ebd.)

Dass er dies nicht tut, schreibt Henning selbst der Existenz seiner Schwester zu, für die er sich verantwortlich fühlt: „Aber da war Luna. [...] [S]ie brauchte ihn, es war absolut undenkbar, sie zu verlassen.“ (ebd.) Beide Empfindungen, das gestörte Verhältnis zur Mutter und die Verantwortung für die Schwester Luna, setzen sich bei Henning bis ins Erwachsenenalter fort.

Auch als Erwachsener gibt es für Henning Momente und Orte, die Überforderung und Schuldgefühle in ihm auslösen – wie beispielsweise das Badezimmer der Mutter, das in seiner inneren Erinnerung für die Erschöpfung der Mutter steht; Erschöpfung und Leid der Mutter, an denen er und seine Schwester „durch ihr bloßes Am-Leben-Sein Schuld trugen“ (ebd., S. 34), so das Gefühl Hennings. Dieses psychisch fixierte Empfinden ist eng mit dem Auftreten von ES verwoben, das bereits bei dem Gedanken an die Mutter die Augen öffnet (vgl. ebd.), da diese Beziehung von (unausgesprochenen) Ansprüchen und Erwartungen und nicht von emotionaler Offenheit und Stabilität geprägt ist. Ausgangspunkte für Hennings psychische Versehrtheit, seine Ängste im Erwachsenenalter, scheinen folglich in Familienverhältnissen der Kindheit zu gründen.

Grundlegend ist das Moment der Verdrängung, das nach Freud einen Teil des Es bildet. Durch das Es kann das Ich mit dem Verdrängten kommunizieren, da Ich und Es fließend miteinander verbunden sind; dabei repräsentiert das Ich etwas, das mit Besonnenheit und Vernunft benannt werden kann, während das Es Leidenschaften enthält, so die Annahme Freuds. Als weitere Seelenkraft tritt das Über-Ich hinzu, in dem sich der elterliche Einfluss fortsetzt; eine regulierende und regelnde Instanz (vgl. Freud 2020, S. 22 f., 74 u. 94). In der in *Neujahr* integrierten Erzählung des Familienurlaubs aus Hennings Kindheit zeigt sich während der Abwesenheit der Eltern der Einfluss der Instanz auf den Fünfjährigen. Nicht nur, dass er seine Schwester maßregelt, trotz des großen Durstes nicht aus der Toilette zu trinken, er übernimmt auch die Gründe zur Erklärung, die aus seiner kindlichen Sichtweise wahr und absolut sind. Die Wirkung der Eltern ist sogar so weitreichend, dass er in einem ähnlichen Tonfall wie die Mutter mit seiner kleinen Schwester spricht (vgl. Zeh 2018, S. 152). Die Anforderungen der Eltern und schließlich auch der Selbstanspruch Hennings zeigen sich in einem übersteigerten Drang nach Kontrolle; er fordert seine Schwester, nachdem er sie geschubst hat, auf, sofort aufzuhören zu bluten (vgl. ebd., S. 164). Etwas, das nicht kontrollierbar ist, möchte bereits das Kind Henning beherrschbar machen, während das Ungesteuerte ihn überfordert. Dieser Drang zu steuern, funktionieren und genügen zu müssen, setzt sich bei Henning bis ins Erwachsenenalter fort.

Durch die Benennung der psychischen Regungen als ES, das in *Neujahr* durch die Schreibung in Majuskeln hervorgehoben wird, wird über die Instanz des Seelenlebens nach Freud hinaus eine Referenz auf Stephen Kings gleichnamigen Roman erzeugt. In Kings *ES* ist der Junge Bill, der mit dem Tod seines kleinen Bruders konfrontiert ist und sich in gewisser Weise für die Situation verantwortlich fühlt (vgl. King 2011, S. 1395) – ähnlich wie auch Henning ein

Verantwortungsgefühl gegenüber der kleinen Schwester verspürt –, von einem für ihn schwierigen Familienumfeld betroffen; seine Eltern scheinen ihn seit dem Tod des Bruders George, der auch häufig kindlich verniedlichend als Georgie benannt wird, zu ignorieren und vergessen zu haben, dass auch er noch ein Kind ist und Hilfe braucht (vgl. ebd., S. 315). Seit dem Tod Georgies hört er manchmal Stimmen in seinem Kopf, gleichzeitig beschäftigen ihn weitere Todesfälle, die zu einer ähnlichen Zeit in seiner Heimatstadt Derry geschehen und geschehen sind. „Bill glaubt, dass sie alle von ein und derselben Person ermordet worden waren ... wenn es überhaupt eine Person war.“ (ebd.)

Neujahr im Spiegel von Stephen Kings Roman: Die Personifizierung von ES – Ausdrucksformen von und Begegnungen mit Angst

„Bob Gray, auch bekannt als Pennywise, der tanzende Clown“ (ebd., S. 25), so stellt sich ES in Stephen Kings gleichnamigem Roman dem Jungen George, der in der Kanalisation sein erstes Opfer wird, vor. Der eigentliche, bürgerlich anmutende Name Bob Gray wird folglich ergänzt durch eine Art Spitz- oder Künstlernamen. Dabei ist ‚penny-wise‘ im Englischen ein gebräuchliches Adjektiv und kann mit ‚sparsam‘ übersetzt werden – eine Eigenschaft wiederum, die dem Protagonisten Henning in *Neujahr* entspricht. Über den Wesenszug, der mit der Vokabel korrespondiert, wird so ein intertextueller Bezug hergestellt. In Hennings Kopf läuft „eine Rechenmaschine“ (Zeh 2018, S. 9), von der er glaubt, dass seine Frau Theresa diese „lächerlich fände, wenn sie davon wüsste“ (ebd.). Henning ist bemüht, (Lebens-)Kosten zu berechnen – so auch für den Urlaub mit der Familie auf Lanzarote. Stakkatoartig rechnet Henning die Preise für unterschiedliche Arten von Ferienunterkünften, Verpflegung sowie Mietwagen und Fahrrad aus und wägt diese gegeneinander ab, was durch einen parataktischen Satzbau unterstrichen wird: „Die Miete für ein solches Anwesen hätte 1.800 Euro pro Woche gekostet. Das Scheibenhaus kostet 60 am Tag. [...] Der Mietwagen kostet 135 die Woche, das Fahrrad 28 am Tag“ (ebd., S. 8 f.). Das Ordnungssystem Geld und festgelegte Preise, die kalkuliert werden können, geben Henning Stabilität, da dieses Verfahren auf eindeutigen Regeln und gesellschaftlich allgemeingültigen Abläufen basiert und damit – zumindest vermeintliche – Verlässlichkeit garantiert. Gleichzeitig macht er selbst die Feststellung, dass der Wert und der Preis von Dingen nicht gleichzusetzen sind. Beim Anblick der Villen, die 1.800 Euro in der Woche gekostet hätten, erinnert er sich nicht nur aus der Werbung, wie es darin aussehen könnte, sondern malt sich auch aus, was eine Familie, die ein solches Anwesen mietet, ausmachen würde. Während das Äußere einer Frau nur kurz beschrieben und das Verhalten von Kindern knapp benannt wird, rücken bei den Gedanken an einen Mann in einem solchen Haus dessen Charaktereigenschaften in den Fokus: „Ein Mann, der stark ist, verantwortungsbewusst und

liebevoll zu seiner Familie, trotzdem innerlich unabhängig und immer ganz bei sich selbst.“ (ebd., S. 7 f.) An dieses Idealbild reicht Henning – aus seiner Eigenperspektive – nicht heran; in seinen Gedanken konkurriert er nicht nur mit anderen Männern, sondern ist sich sicher, dass es Männer gibt, die es „besser hinkriegen als er“ (ebd., S. 9). Die Bilder aus dem Internet dominieren die Gedanken auch bei der realen Außenbetrachtung der Villen und suggerieren Perfektion: Dabei vergleicht der Protagonist das Eigene mit dem vermeintlich Perfekten. Ein gegenseitiges Beteuern und einander Versichern zwischen Henning und seiner Ehefrau Theresa, dass es ein reizendes Haus sei, das sie gewählt haben, und dass sie es „prima getroffen“ (ebd., S. 8) hätten, deutet an, dass jenes dennoch hinter dem eigentlichen Anspruch zurückbleibt. Bereits die ersten Sätze des Romans legen diese Problemlage offen. Die Kleidung und Ausrüstung, die er für seine Radtour gewählt hat, sind nicht adäquat – Dinge, die ihn eng umgeben und damit unmittelbar angehen, passen nicht richtig. Dem entgegen stehen die äußerlichen (Grund-)Bedingungen wie das Wetter, auf die Henning keinen Einfluss hat – diese sind fast perfekt (vgl. ebd., S. 5). Die Sparsamkeit führt somit zu einem Unbehagen: Die Eigenschaft ‚penny-wise‘ ist Henning selbst eigen und ist seine Art der Kontrollerhaltung. Durch den intertextuellen Bezug zu Stephen Kings *ES* wird dies jedoch durch das, wofür Pennywise in Gestalt des Clowns steht, kontrastiert – nämlich tiefe, innere Ängste, die sich nicht einfach durch Berechnung kontrollieren lassen. Vielmehr findet die Angst sowohl im Roman Kings als auch in Juli Zehs *Neujahr* unterschiedliche Wege ins Leben und ebenso Ausdrucksformen im Alltag der Protagonist*innen.

Hinter Zahlen verbirgt sich ein logisches, nachvollziehbares und gleichgültiges System. Entsprechend ermöglichen der Überblick über Kosten und das Festhalten am Ordnungssystem Geld dem Protagonisten eine scheinbare Klarheit und Ordnung, die er, im Gegensatz zu seinen Emotionen sowie seinen psychischen Regungen und der daraus resultierenden Verfasstheit, steuern kann: Am zweiten Februar 2016 tritt ES das erste Mal in Hennings Leben auf und obgleich seine Lebensumstände zu dieser Zeit mit dem Begriff ‚stressig‘ beschrieben werden können, überkommt ihn ES in einem seltenen Moment der Ruhe und löst in ihm eine Panikattacke aus (vgl. ebd., S. 35 f.). Plötzlich und unvorhersehbar stellt sich dieser Zustand ein und ist mit einem starken Gefühl des Ungewissen verknüpft. Parallel zu den körperlichen Symptomen treten auch kognitive Anzeichen auf; diese zeigen sich in einem Antizipieren des Protagonisten, welche Auswirkungen die psychischen Beschwerden auf seinen Alltag haben könnten, was wiederum zu einer gesteigerten psychischen Belastung führt. „Henning wusste nicht, was mit ihm geschah. Er wusste nur, dass es aufhören musste, sofort, weil er es nicht ertrug. Er rannte Kreise durchs Wohnzimmer, zog sich an den Haaren, schlug mit der flachen Hand gegen den Kopf.“ (ebd., S. 37) Henning zeigt typische Symptome eines Panikanfalls, wie Zittern, Herzrasen, Kribbeln, Beklemmungs- und Erstickungsgefühle. Solche Anfälle sind meist Teil unterschiedlichster Angststörungen (vgl. Schmidt-Traub 2020, S. 8). Angst – aus dem Lateinischen

angustiae, was so viel wie Enge bedeutet – ist ungerichtet und bezeichnet einen körpernahen Gefühlszustand, der mit Beengung und Verzweiflung einhergeht und nicht oder nur schwer durch den Willen gesteuert werden kann und rational kaum zu greifen ist (vgl. ebd.; vgl. hierzu auch Ermann 2019, S. 11). Die Zeit zwischen den Anfällen ist bei Henning geprägt durch eine Angst vor der Angst (vgl. Zeh 2018, S. 38; Margraf & Schneider 2009, S. 8).

„Henning erzählte Theresa nichts von dem Anfall.“ (Zeh 2018, S. 37) Das Auftreten von ES wird begleitet von Sprachlosigkeit auf Seiten des Betroffenen, da dieser nicht klar artikulieren kann, was ihm fehlt. Es ist ihm zwar möglich, das physische Befinden zu verbalisieren, dies stellt jedoch lediglich eine Begleiterscheinung dar, weshalb der Arzt bei einer Untersuchung des Herz-Kreislaufsystems nichts festzustellen vermag. „Für Henning war das die schlimmstmögliche Diagnose. Wenn er nicht krank war, gab es auch nichts, das man heilen konnte.“ (ebd.) Eine nicht-physische Verletzung wird demnach – vom Protagonisten selbst – gleichgesetzt mit ‚nicht krank‘; es scheint, als werde die psychische Verfassung dem Körperlichen gegenüber als nachrangig betrachtet – etwas, das nicht sichtbar und damit weniger greifbar ist, auch in den Möglichkeiten der sprachlichen Darstellung. Gleichzeitig mangelt es offenbar an der Bereitschaft möglicher Zuhörer*innen (vgl. Catani & Neuner 2020, S. 30) – nicht nur, dass Henning also selbst die aktive Versprachlichung seines Zustandes, seines Empfindens und Erlebens gegenüber seiner Ehefrau zunächst vermeidet, auch sonst spricht ihn niemand an. Im Alltag verhält er sich augenscheinlich unauffällig:

„Andere Menschen reden völlig normal mit ihm, schauen ihm ins Gesicht, stellen Fragen, machen Witze, über die er lachen soll. Während er innerlich nur damit beschäftigt ist, das Richtige zu denken, ES nicht zu wecken, die Atmung zu kontrollieren. Trotz allem erlaubt ihm die Angst vor den Anfällen, im Alltag zu funktionieren.“ (Zeh 2018, S. 39)

Jedoch ist eine Versprachlichung des psychischen Erlebens, ein Verbalisieren von Ängsten essenziell, um diesen aktiv entgegenzutreten zu können, wie am Beispiel der Hauptfiguren in Kings Roman sichtbar wird. Bill und sechs weitere Kinder müssen sich, wie der Protagonist aus *Neujahr*, mit ES, das von allen sieben anders erlebt und gesehen wird, auseinandersetzen; ES vermag, die größte Angst einer Person in seiner Erscheinung anzunehmen: „[T]he children’s deepest horrors are assumed by the devilish *IT*, such as lepers, werewolves [...] among others.“ (Meyrer 2018, S. 246) Der Zusammenschluss der Kinder im sog. Club der Verlierer ermöglicht ihnen, ES gemeinsam zu begegnen und zu bekämpfen. Im Club der Verlierer werden die sieben Kinder zu engen Freund*innen, die einander ihre Angst vor ES offenbaren, ihre persönlichen Sorgen und Probleme, aber auch Träume und Wünsche miteinander teilen – „this powerful strength of togetherness gives them the necessary strength to defeat *IT*“ (ebd.).

Henning dagegen versucht, seine Angst zunächst zu negieren und schließlich ES zuzulassen und mit meditativen Methoden zu begegnen. In diesem Zustand ist er „allein, eingesperrt in seinem persönlichen Fegefeuer“ (Zeh 2018, S. 39). Als er seiner Frau Theresa nach mehreren Monaten von ES erzählt, kommt sie direkt zu der Diagnose ‚Burnout‘ und spricht die Empfehlung eines Besuchs beim Psychologen aus (vgl. ebd.); differenzierte Kommunikation und Aufarbeitung bezüglich Hennings innerster Empfindungen und seines Erlebens finden dagegen nicht statt. ES wird so nicht nur zu Hennings Privatsache, seine Frau „flippt“ bei einem nächtlichen Anfall, bei dem er sie versehentlich weckt, „aus“, wirft ihm vor, nur an sich zu denken und dass seine Neurosen die ganze Familie belasteten. Sie fordert: „Sei ein Mann! Einer, den ich lieben kann.“ (ebd., S. 66) Trotz Emanzipation, gleichberechtigter Beziehung, Teilung von Aufgaben und Verantwortung in der Partnerschaft spricht Theresa in dieser Situation Henning das Recht auf seinen Zustand ab – eben auch weil er ein Mann ist und diese Empfindsamkeiten scheinbar nicht einem ‚Mann-Sein‘ entsprechen (vgl. ebd.). Zudem stelle sein So-Sein im Allgemeinen eine Belastung dar. Ängste scheinen nicht mit diesem Verständnis von Männlichkeit kompatibel zu sein, wie die Aussage Therasas anzeigt, wodurch ein starkes, über Sensitivitäten erhabenes Männerbild reartikuliert wird (vgl. dazu Tholen 2016). Entsprechend bleibt auch eine tiefere Thematisierung möglicher Ursachen für das Auftreten von ES aus. Im Familienurlaub auf Lanzarote befasst sich Henning eher durch einen Zufall mit seiner Kindheit und damit mit dem potenziellen Ursprung von ES.

Eine Auseinandersetzung mit den eigenen Ängsten ist notwendig, um ES zu stellen, wie bereits in der Handlung des kingschen Romans verifizierbar wird. Zwar hatte der Club der Verlierer sich bereits in der Kindheit mit seinen Ängsten eingehend beschäftigt und ES aktiv bekämpft, jedoch nicht geschafft, ES zu besiegen, sodass sich die Mitglieder als Erwachsene erneut zusammenschließen, um ES endgültig zu ‚töten‘. Dabei wissen sie darum, dass sie in der Begegnung mit ES etwas anderes sehen werden, als sie als Kinder gesehen haben, da sich ihre Ängste gewandelt und entwickelt haben. Um zu ES zu gelangen, müssen sie durch eine Tür; eine Tür, die sie auch vor siebenundzwanzig Jahren als Kinder passiert haben. Um hindurchzugehen, müssen sie „sich halb zusammenklappen oder aber auf allen vieren hindurchkriechen“ (King 2011, S. 1407), während sie als Kinder nur die Köpfe etwas haben einziehen müssen. Dafür ist die Tür erneut nicht verschlossen – „O-Orte wie dieser sind n-nie v-v-verschlossen“ (ebd., S. 1408), wie Bill feststellt. Mit Blick auf den Roman *Neujahr* liegt in dieser Textstelle das Indiz und das Reflexionspotenzial, dass der Ursprung für ES in die Kindheit zurückreicht, da der Ort für Kinder offensichtlich leichter zugänglich ist als für Erwachsene: „[T]he triggering events oft the plot occur when the main characters are still infants“ (Casagrande 2012, S. 18). Gleichzeitig ist die Tür offen, was darauf deutet, dass zurückreichende Ängste weiterhin bearbeitet werden können, jedoch Anstrengung, in Form des Bückens, sowie Mut und Wille notwendig sind, um sich den belastenden und ängstigenden Dingen – dem ES – zu stellen. Anders

als die Mutter von Henning vermutet, ist für ihn Vergessen keine Gnade gewesen. Vielmehr hätten die Ereignisse des Familienurlaubs in der Kindheit des Protagonisten, ein vermeintliches Monster in der Aljibe, der Seitensprung der Mutter, die überstürzte Abreise des Vaters und das Alleinsein der Geschwister Luna und Henning, sowie die anschließenden familiären Entwicklungen einer Aufarbeitung bedurft. Bereits in Kings Roman wird durch einen Gedanken Bills die Bedeutsamkeit (verbaler) Verarbeitung des Erlebens hervorgehoben: „Die Schwelle, hinter der eine Kommunikation unmöglich war, war die Schwelle, hinter der eine Errettung unmöglich war.“ (King 2011, S. 1419) Verdrängtes dringt sowohl bei Henning als auch bei den Hauptfiguren in Kings Roman an die Oberfläche und so in das eigene Bewusstsein (vgl. ebd., u. a. S. 187; Zeh 2018, S. 176).

Dabei ist es unerheblich, ob sich die Ereignisse genau so zugetragen haben, denn im Erleben ist nicht nur die äußere Wirklichkeit real, sondern die innere Welt gleichermaßen. So mag es für Außenstehende für bestimmte Ängste keinen rationalen Grund geben, und doch sind sie für die betroffene Person einnehmend und bedeutsam. Beverly, das Mädchen im Club der Verlierer, das von ihrem Vater misshandelt wird, hört im Bad nicht nur eine unheimliche Stimme aus den Abflussrohren, sondern aus dem Abfluss spritzt ihr grellrotes Blut entgegen, das sie in Panik nach ihrem Vater rufen lässt. Dieser kann nicht sehen, womit Beverly konfrontiert ist. Für ihr ‚hysterisches‘ Auftreten schlägt er das Mädchen und wirft ihr vor, nicht erwachsen zu werden, während sie in einer Ausrede erfindet, dass im Bad eine große schwarze Spinne gewesen sei (vgl. King 2011, S. 528–532). Was in Beverlys innerem Erleben vorgeht, sind Ausdrucksformen ihrer wirklichen Angst, obgleich diese von ihrem Vater nicht erkannt und anerkannt werden.

Im Roman *Neujahr* reflektiert der Protagonist Henning die Erfahrungen aus dem Familienurlaub in seiner Kindheit; dass etwas geschehen ist, wird im Gespräch mit seiner Mutter offenbar, allerdings bleibt fraglich, ob sich die Zeit im Ferienhaus, die der Fünfjährige mit seiner kleinen Schwester verbracht hat, genau so zugetragen hat. So hat sich Luna ihren Schneidezahn nicht durch eine Unachtsamkeit Hennings während der Stunden allein im Ferienhaus ausgeschlagen, sondern bei einer Fahrt mit dem Dreirad im Stadtpark (vgl. Zeh 2018, S. 181). Dennoch bleibt zu bemerken, dass das Ferienerlebnis für den Protagonisten nachhaltig prägend ist und die inneren unausgesprochenen Ängste, die eng mit einem übersteigerten Verantwortungsbewusstsein in Bezug auf seine Schwester einhergehen, das Empfinden bestimmen. Bei der Rückkehr aus dem Neujahrsurlaub ist er glücklich, seine Schwester wiederzusehen: „Er drückt sie an sich, dann bringt er sie auf Abstand und schaut ihr ins Gesicht. Er sucht das kleine Mädchen darin. [...] Aber er findet nur die spöttische Miene einer auffallend hübschen Frau. Die kleine Luna ist verschwunden.“ (ebd., S. 179) In der Suche nach dem kleinen Mädchen wird sichtbar, dass seit der Kindheit in Henning das Gefühl von Verpflichtung und Schuldigkeit seiner Schwester gegenüber vorherrschend ist. Gleichzeitig wird markiert, dass er stets das Kind in ihr sah oder sehen wollte und nicht eine inzwischen mündige Erwachsene. Erst das

Bewusstsein über die Ereignisse in Hennings Kindheit, das durch ein Telefonat mit der Mutter nach dem Urlaub weiter konturiert wird, offenbart, dass er unter Verlustängsten litt und eine übertriebene Angst um Luna hatte (vgl. ebd., S. 188), ermöglicht es Henning, im Erwachsenenalter loszulassen. Er erkennt, dass er seiner Schwester selbst die Verantwortung für ihr Leben übertragen muss. Durch die räumliche Trennung wird der Prozess des Dispenses manifest; Henning fordert Luna auf, zu gehen, entzieht ihr die gewährte Unterkunft in der gemeinsamen Wohnung mit Theresa und den Kindern. Indem er sie physisch in ihr eigenes Leben entlässt, schafft er auch psychisch Raum, was dazu führt, dass ES den Griff lockert (vgl. ebd., S. 190).

Fazit: Angst und Wirklichkeit

Der Roman *Neujahr* greift mit Blick auf die psychische Verwehrtheit des Protagonisten die Frage auf, was Wirklichkeit ist und „ob die Wirklichkeit mehr ist als die Summe aller Geschichten, die sich die Menschen andauernd selbst erzählen“ (ebd., S. 183). Der Text selbst gibt Hinweise darauf, dass sich die Ereignisse in Hennings Kindheit, die für ihn traumatisierend gewirkt haben, nicht genau so zugetragen haben, wie er sie erinnert, dennoch prägen sie ihn nachhaltig und sind entsprechend ‚wirklich‘. An dieser Stelle kann von psychischer Realität gesprochen werden, die – wie Freud ausführt – Vorstellungen meint, die unbewusst wurden. Diesen wird Realitätswert beigemessen, da sie auf reale Ereignisse verweisen, „und zwar gleichgültig, ob sich in ihnen reale Ereignisse ab- oder nicht abbilden“ (Zepf 2006, S. 247).

Ebenso erlebt der Club der Verlierer seinen Kampf gegen ES in zweifacher Wiederholung als wirklich – auch wenn der Erzähler, nah am Erleben der Kinder, explizit markiert: „Sicher geschah nichts hiervon wirklich; das alles war einfach nur der schlimmste Albtraum aller Zeiten.“ (King 2011, S. 1412) Wirklichkeit kann niemals absolut sein, sondern ist von Sichtweisen und Blickwinkeln abhängig. Literatur kann dies in besonderer Weise unterstreichen, da im Fall einer fiktionalen Erzählung keine an einen historischen Raum oder historische Zeit gebundene Person spricht und keine Wirklichkeitsaussagen getroffen werden (vgl. Scheffel 2006, S. 94–96): So merkt der Erzähler in Kings Roman, der häufig den Eindruck einer Nullfokalisierung erweckt, bereits zu Beginn an, dass seine Einsichten nicht vollkommen sind, sondern nur ein „soviel ich weiß und sagen kann“ (King 2011 S. 11).

Das Erzählte in einem literarischen Text ist nicht Realität, allerdings vermag Literatur Grenzen der Realität zu überschreiten und als Alternative zu dieser gelesen zu werden, wodurch sie das Potenzial besitzt, Dinge zu versprachlichen und Verdecktes der ihr zugrundeliegenden Welt aufzuzeigen (vgl. Zapf 2005, S. 460; Iser 1992, S. 11). Intertextuelle Bezüge erlauben bei der Interpretation von *Neujahr*, bestehende Diskurse einzubeziehen und in Bedeutungszusammenhänge zu Sigmund Freuds Seelenkräften und Stephen Kings *ES* zu setzen und mit diesem Kontext

verwobene Themenkomplexe zu reflektieren. Die psychische Versehrtheit des Protagonisten und der Umgang damit erhalten dadurch besonderes Gewicht. Über die Angstzustände Hennings und den damit verwobenen Diskurs um ES, im freudschen wie im kingschen Sinne, wird die Negierung und Sprachlosigkeit bezüglich seelisch-psychischen Erlebens problematisiert. Dabei wird markiert, dass psychische Versehrung das Leben und Miteinander beeinflussen sowie belasten kann, sofern diese nicht als wahr angenommen und im Dialog bearbeitet und gelöst wird.

Literatur

- Berndt, Frauke/Tonger-Erk, Lily: Intertextualität. Eine Einführung. Berlin: Erich Schmidt 2013.
- Broich, Ulrich: Formen der Markierung von Intertextualität. In: ders./Pfister, Manfred (Hrsg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Niemeyer 1985, S. 31–47.
- Casagrande, Eduardo: An analysis of fear in Stephen King's IT. São Leopoldo 2012. <https://www.academia.edu/8194729> (14.06.2021).
- Catani, Stephanie/Neuner, Frank: Kein Weg ins Jetzt. Die Posttraumatische Belastungsstörung und die Literatur der Gegenwart. In: Frank-Job, Barbara/Michael, Joachim (Hrsg.): Angstsprachen. Interdisziplinäre Zugänge zur kommunikativen Auseinandersetzung mit Angst. Wiesbaden: Springer VS 2020, S. 13–33.
- Doering, Stephan/Hörz, Susanne: Die Entwicklung des Strukturbegriffs und der Strukturdiagnostik. In: dies. (Hrsg.): Handbuch der Strukturdiagnostik. Konzepte, Instrumente, Praxis. Stuttgart: Schattauer 2012, S. 1–11.
- Ermann, Michael: Angst und Angststörungen. Psychoanalytische Konzepte. Stuttgart: Kohlhammer 2019.
- Freud, Sigmund: Das Ich und das Es. Hrsg. v. Lothar Bayer. Stuttgart: Reclam 2020.
- Freud, Sigmund: Das Ich und das Es. In: ders.: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Bd. 13: Jenseits des Lustprinzips. Massenpsychologie und Ich-Analyse. Das Ich und das Es. Hrsg. v. Anna Freud. Frankfurt a. M.: Fischer 1940, S. 237–289.
- Freud, Sigmund: Hemmung, Symptom und Angst. In: ders.: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Bd. 14: Werke aus den Jahren 1925–1931. Hrsg. v. Anna Freud. London: Imago Publishing Co. 1948, S. 113–205.
- Freud, Sigmund: Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1933.
- Freud, Sigmund: Psychische Behandlung (Seelenbehandlung). In: ders.: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Bd. 5: Werke aus den Jahren 1904–1905. Hrsg. v. Anna Freud. Frankfurt a. M.: Fischer 1942, S. 287–315.
- Genette, Gérard: Die Erzählung. 3., durchgesehene u. korrig. Aufl. Übers. v. Andreas Knop. Stuttgart: UTB 2010.
- Genette, Gérard: Discours du récit. In: ders.: Figures III. Paris: Editions du Seuil 1972, S. 67–282.
- Iser, Wolfgang: Theorie der Literatur. Eine Zeitperspektive. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz 1992.

- Junge, Matthias/Lechner, Götz: Scheitern als Erfahrung und Konzept. Zur Einführung. In: dies. (Hrsg.): Scheitern. Aspekte eines sozialen Phänomens. Wiesbaden: Springer VS 2004, S. 7–13.
- King, Stephen: ES. Roman. München: Heyne 2011.
- Kohut, Heinz: Introspektion, Empathie und Psychoanalyse. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977.
- Kristeva, Julia: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Ihwe, Jens (Hrsg.): Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Bd. 3: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft II. Frankfurt a. M.: Athenäum 1972, S. 345–375.
- Kull, Carolin: Juli Zehs Roman *Spieltrieb*. Intertextuelles Spiel als Ausdruck von Gesellschafts- und Kulturkritik. Berlin: Peter Lang 2018.
- Lachmann, Renate: Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990.
- Lützel, Paul Michael: Postmoderne und postkoloniale deutschsprachige Literatur. Diskurs – Analyse – Kritik. Bielefeld: Aisthesis 2005.
- Margraf, Jürgen/Schneider, Silvia: Lehrbuch der Verhaltenstherapie. Bd. 2. Berlin: Springer 2009.
- Meyrer, Karin Paola: Would you like a balloon? An analysis of the clown in Stephen King's „IT“ (26.11.2018). https://www.researchgate.net/publication/335938741_Would_you_like_a_balloonan_analysis_of_the_clown_in_Stephen_King%27s_It (05.05.2021).
- Neef, Sonja: Kaligramme. Zur Medialität einer Schrift. Anhand von Paul Ostajens De feesten van angst en pijn. Amsterdam: ASCA 2000.
- Pfister, Manfred: Konzepte der Intertextualität. In: Broich, Ulrich/ders. (Hrsg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Niemeyer 1985, S. 1–31.
- Precht, Peter: Saussure zur Einführung. Hamburg: Junius 1994.
- Scheffel, Michael: Wer spricht? Überlegungen zur Stimme in fiktionalen und faktualen Erzählungen. In: Blödnor, Andreas/Langer, Daniela/ders. (Hrsg.): Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen. Berlin: De Gruyter 2006, S. 83–99.
- Schmidt-Traub, Sigrun: Angst bewältigen. Selbsthilfe bei Panik und Agoraphobie. Berlin: Springer 2020.
- Schulte-Middelich, Bernd: Funktionen intertextueller Textkonstitution. In: Broich, Ulrich/Pfister, Manfred (Hrsg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Niemeyer 1985, S. 197–242.
- Tholen, Toni: Deutschsprachige Literatur. In: Horlacher, Stefan/Jansen, Bettina/Schwanebeck, Wieland (Hrsg.): Männlichkeit. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: Metzler 2016, S. 270–287.
- Weber, Dietrich: Erzählliteratur. Schriftwerk, Kunstwerk, Erzählwerk. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1998.
- Zapf, Hubert: Mimesis. In: Nünning, Ansgar (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart: Metzler 2005, S. 459–460.
- Zeh, Juli: Neujahr. Roman. München: Luchterhand 2018.
- Zeh, Juli: Wir trauen uns nicht. Viele Schriftsteller halten Politik für Expertenkram – und vor allem für Privatsache. In: Die Zeit (04.03.2004). <http://www.zeit.de/2004/11/L-Preisverleihung> (27.05.2021).
- Zepf, Siegfried: Das Konzept der „psychischen Realität“. In: Forum der Psychoanalyse. Zeitschrift für psychodynamische Theorie und Praxis 22 (2006). H. 3, S. 240–248.

Verehrt, versehrt, verkehrt?
Zur Vergeschlechtlichung (neo-)barocker
Kastratenkörper in Daria Wilkes Roman
Die Hyazinthenstimme (2019)

Ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts lässt sich eine verstärkte Auseinandersetzung mit Kastratensängern in der Literatur feststellen. Auf die frühen Romane von Lawrence Louis Goldman (*The Castrato*, 1973; dt. *Der Kastrat*, 1974) und Dominique Fernandez (*Porporino ou les mystères de Naples*, 1974) folgten ab den 1990er Jahren eine Reihe von Texten, unter denen beispielhaft Margriet de Moors *De virtuoos* (1993; dt. *Der Virtuose*, 1994) und Julian Rathbones *Intimacy* (1995; dt. *Querubín oder Der letzte Kastrat*, 2004) hervorgehoben seien.¹ Zeitlich geht dieses literarische Interesse einher mit Diskussionen über die historische Aufführungspraxis barocker Musik, vorwiegend hinsichtlich des Heldensoprans, die seit der Jahrtausendwende Fahrt aufgenommen haben. Besonderes Augenmerk liegt in den meisten literarischen Bearbeitungen auf dem versehrten Körper der Kastraten, wobei die Sexualorgane und speziell die Frage nach deren Leistungs- und Funktionsfähigkeit im Zentrum des Interesses stehen. Wie die Musikwissenschaftlerin Corinna Herr feststellt, ist es

„[...] bemerkenswert, dass der größte Raum in diesen künstlerischen Zeugnissen über ‚den Kastraten‘ dessen Sexualität eingeräumt wird. [...] Es ist das Bild des an seinem Mangel leidenden Menschen, der dieses Leid nur durch seinen Gesang und speziell seine hohe Stimme, derentwegen aber sein Leiden erst produziert wurde, ausleben kann, das die Autor/-innen am stärksten fasziniert.“ (Herr 2013, S. 430)

Bei den meisten dieser literarischen Bearbeitungen – mit Ausnahme von Rathbones *Querubín* – handelt es sich um historische Romane, deren Handlung ins 17. und 18. Jahrhundert – also in das musikalische Barock – zurückverlegt ist. In Daria Wilkes 2019 erschienenem deutschsprachigen Debütroman² *Die Hyazinthenstimme* hingegen werden Kastratensänger im

¹ Zur Kastratenrezeption in Literatur und Film vgl. Herr 2013, S. 419–430.

² Daria Wilke (geb. 1976 in Moskau) hat zuvor bereits mehrere russischsprachige Kinder- und Jugendbücher veröffentlicht. Der Roman *Die Hyazinthenstimme* wird im Folgenden mit der Sigle ‚HS‘ angegeben.

Österreich der Gegenwart angesiedelt, sodass zeitgenössische Konzeptionen von Körper und Geschlecht mit solchen konfrontiert werden, die sich an retrospektiv konstruierten Idealen einer vergangenen Zeit orientieren. Der Roman bietet daher Gelegenheit zu einer Infragestellung gegenwärtiger Formen der Ausbildung von Identität auf Basis von Geschlecht und Sexualität, ausgehend von der Auseinandersetzung des Protagonisten Matteo mit dem eigenen versehrten Körper und seiner Kastratenstimme.

Es gilt zu zeigen, dass Matteos Schwierigkeiten, eine Identität auszubilden, mitunter daher rühren, dass den Roman ein zeitgenössisches Verständnis von Körper und Geschlecht durchzieht, das auch die Figuren verinnerlicht haben. Den Zöglingen des Hauses Settecento, eines Kastrateninternats in der Steiermark, wird im Widerspruch zu diesem Verständnis vom ‚Zar‘ genannten Leiter der Einrichtung dessen eigenes Ideal von Körper, Stimme und Geschlecht gewaltsam aufgezwungen, was in Matteos Fall zu einer Entfremdung von seinem zum Objekt, zur Oberfläche von Fremdeinschreibungen gewordenen Körper führt. Dabei gehört jedoch auch das vorgeblich barocke Ideal des Zaren fundamental dem 21. Jahrhundert an.

Kastration und Metamorphose

Wie sich im Verlauf der Handlung zeigt, ist das am Vorbild neapolitanischer Konservatorien orientierte Internat in der Steiermark keine singuläre Erscheinung. Der Zar gehört einer Geheimgesellschaft an, die auf privaten Bühnen Barockopern in einer historisierenden Aufführungspraxis inszeniert, die sich ausschließlich um den Kastratengesang bemüht und Frauen weder ausbildet noch auftreten lässt. Um Kastratensänger einsetzen zu können, werden immer wieder neue Knaben durch Drohung mit dem Verlust der Stimme dazu gebracht, in ihre Kastration einzuwilligen (vgl. HS 62). Die Kinder stammen aus armen, osteuropäischen Familien und werden ihren – teils drogenabhängigen oder gewalttätigen – Eltern abgekauft (vgl. HS 23).³ Zu Beginn des Romans kommt Timo, ein Sohn von „Bettler[n] [...] [a]us Rumänien oder so“ (HS 23), neu ins Schloss. Matteo wird ihm als Mentor zugeteilt und soll helfen, den Jungen von den Vorteilen der Kastration zu überzeugen, was er grundsätzlich nicht will, weil es sein kann, dass „die Operation nichts bringt“ (HS 62) und weil sich die Parameter der Abwägung ‚Kastration gegen Stimme‘ für ihn selbst bereits verschoben haben, wie im Folgenden noch

³ Eine Analyse aus Perspektive der Intersektionalitätsforschung erschiene daher lohnenswert. Ausgesucht und aufgekauft werden die Kinder von Mayer, einem Mitarbeiter des Zaren. Mayer wird als zeitgenössische Verkörperung der „Menschenjäger“ und „Kinderfänger“ (HS 20) des Barock dargestellt. Tatsächlich wurden im 17. und 18. Jahrhundert überwiegend Kinder kastriert, für die aufgrund von Armut kaum eine Zukunftsperspektive bestand; berühmt wurden wenige (vgl. Rein-
ders 2015, S. 78).

auszuführen sein wird. Als Matteos Zwillingsschwester Nina – die einzige Frau im Schloss – den Jungen schließlich kastrieren soll, weigert sie sich und flieht mit ihm nach Wien. Matteo folgt ihr, um sie zu suchen, und lebt längere Zeit obdachlos in der Großstadt, bis er schließlich als Sänger in der Hauptrolle einer Operninszenierung mitwirkt.⁴ Dass er während seines Auftritts seine Stimme nicht zurücknimmt und so als Kastratensänger öffentlich in Erscheinung tritt, führt am Ende des Romans dazu, dass der Zar fliehen muss (vgl. HS 340) und Matteo das Schloss Settecento überschreibt.

Dieses Schloss, in dem sowohl die Kastration⁵ als auch die Ausbildung Matteos und seiner Mitschüler erfolgen, ist mit seiner peripheren Lage in der Steiermark auf einem Hügel, umgeben von einem Wald, einem Friedhof, einem Burggraben und hohen Mauern von der großen Welt der Gegenwart scheinbar hermetisch abgeriegelt. Den erklärten Anspruch, „die ganze Welt des 18. Jahrhunderts zu sein“ (HS 49), erfüllt das Schloss nicht. Seine wohlgeordnete Einrichtung strebt dennoch an, innerhalb der Mauern wie ein Mikrokosmos die gesamte zeitliche Ordnung der Welt in barocken Formen abzubilden (vgl. HS 52). Strukturierendes Merkmal der Architektur und Inneneinrichtung sind Zeiteinheiten, die quasi als Taktvorgaben zyklische Abläufe der Wiederkehr repräsentieren (Jahre, Monate, Wochen, Tage etc.). Die Heterotopie, hier Illusions- und Kompensationsraum zugleich (vgl. Foucault 2017, S. 19 f.), stellt damit einen Raum dar, der mit seiner straffen Ordnung gegenüber der Unordnung der umgebenden Welt eine theatralisch-illusorische ‚andere‘ Wirklichkeit schafft, in der alles um Zeitlichkeiten kreist. Im Hintergrund steht der Versuch, die Vergangenheit in der Gegenwart aufleben zu lassen und Vergängliches festzuhalten. Fixpunkt soll das namensgebende 18. Jahrhundert, das ‚Settecento‘ sein, dessen wohlgeordnete und komprimierte Reinszenierung ihrerseits zwei Extremformen der Heterochronie vereinigt: das Museum mit seiner endlosen Ansammlung von Zeit und den zeitlich begrenzten, immer wiederkehrenden Karneval (vgl. ebd., S. 16 f.), den Ort des italienischen *dramma per musica* im 17. und 18. Jahrhundert. Wie ein „Seeräuber[]“

⁴ Es handelt sich um die Rolle des „gekrönte[n] Anarchist[en] Elagabal“ (HS 146), dem der Komponist Francesco Cavalli (1602–1676) eine Oper nach dem Libretto eines anonymen Dichters gewidmet hat. Bereits 1667 geschrieben, wurde die Oper erst am 27. November 1999 uraufgeführt. Weil kein Kastratensänger des Barock diese Rolle jemals gesungen hat, ist sie offen für eine Aneignung durch Matteo. Als Figur lässt sich Eliogabalo nicht auf ein Geschlecht und eine sexuelle Orientierung festlegen. Ein Kaiser, der sich selbst zum Gott erhebt, fordert er stattdessen von der Welt, sich nach seinem Gebot zu richten: „... s'Eliogabalo vorrà, stagion si cangierà ...“ (HS 314) – „Wenn Eliogabalo es will, ändert sich die Jahreszeit“. In einer Geste, die auf eine moderne Inszenierung der Oper an der Opéra national de Paris aus dem Jahr 2016 Bezug nimmt, kommt dies deutlich zum Ausdruck: Matteo als Eliogabalo gibt dem Orchester, von dem die Figur an sich nichts wissen dürfte, in einer Geste der Selbstermächtigung den Auftakt (vgl. HS 313).

⁵ Zu den körperlichen Folgen der Kastration durch Entfernen der Hoden und/oder Samenstränge vgl. Reinders 2015, S. 15 f.

(HS 19) „auf seinem Raubzug“ (HS 13) häuft der Zar barocke Kunstgegenstände von Gemälden über Notenblätter und Musikinstrumente bis hin zu Himmelsgloben an, stellt sie im Schloss aus, bestückt damit Bibliotheken und Musikzimmer. Zu diesen Sammelgegenständen gehören auch die Stimmen der Kastratensänger: „er sammelt nur die besten Stimmen und konserviert sie, wie man reife Erdbeeren in Marmeladegläsern einmacht“ (HS 33).

Musik, hervorgebracht von einem Instrument oder von einer Menschenstimme, ist ephemer. Sie kann auf einem Notenblatt festgeschrieben, muss klanglich jedoch immer wieder neu aktualisiert werden. Lange bevor Michel Serres in seiner Diskussion von Honoré de Balzacs Novelle *Sarrasine* (1830) feststellt, es gebe „nichts Unfesteres als die Musik. Sie verstreicht und fließt mit der Zeit oder vielmehr: macht Zeit spürbar“ (Serres 1989, S. 55), finden sich daher in barocken Vanitas-Stilleben immer wieder Musikinstrumente und Partituren als Sinnbilder der Vergänglichkeit und Vergeblichkeit alles Irdischen (vgl. Benthien & von Flemming 2018, S. 13). Die Stimme des Kastratensängers ist in mehrerer Hinsicht flüchtig: Nicht nur gehört ihre Hochphase von ca. 1680–1780 (vgl. Herr 2013, S. 13 u. 115) einer vergangenen Zeit an, die mit der Blüte der barocken *Opera seria* zusammentrifft, nicht nur verklingt sie wie jede andere Stimme, sie stellt an sich bereits einen Versuch dar, die durch Einsetzen von Pubertät und Stimmbruch bedrohte hohe Knabenstimme künstlich festzuhalten – ein Versuch, der nicht immer gelingt. Und selbst wenn er gelingt, vergeht die Stimme mit zunehmendem Alter des Körpers, der sie trägt. Diese Flüchtigkeit und Vergänglichkeit auf mehreren Ebenen ist ein Grund, weshalb der Zar von einer „Hyazinthenstimme“ (HS 126) spricht. Der titelgebende Begriff bezeichnet „[e]ine weiße Stimme [...] weiß und rein. Weil sie so vollkommen wie Hyazinthenduft ist. Und genauso schwer zu behalten“ (HS 126). Mit Hauch, Duft und Wind werden ebenso barocke Vanitas-Motive aufgerufen wie mit der Blume, die zum Zeitpunkt ihrer Blüte immer schon ihr Ende in sich trägt, denn – wie es ein deutsches Volkslied aus dem 17. Jahrhundert formuliert – „Es ist ein Schnitter heißt der Todt“ (Husenbeth 2007, S. 134).

Einen wichtigen Intertext bildet der antike Mythos von Hyakinthos und Apollon in der Überlieferung bei Ovid⁶ (vgl. Ov. Met. X 162–219), v. a. jedoch in Kapitel 46 der Schrift *Περὶ ἀρίστων* des Aristoteles-Schülers Palaiphatos (um 300 v. Chr.) und im 14. Göttergespräch Lukians von Samosata (2. Jh. n. Chr.): In Hyakinthos sind sowohl Apollon, der Gott der Künste und Führer der Musen, als auch Zephyr, der Westwind, verliebt. Palaiphatos zufolge gewinnt Apollon ihn mit „Lieder[n] und Freude“ (nach Orel 1959, S. XII) für sich. Als die beiden eines Tages gemeinsam den Diskus werfen, lenkt der eifersüchtige Zephyr einen Wurf Apollons aus der Bahn, sodass er Hyakinthos am Kopf trifft und ihn tötet. Aus dem Blut des Knaben sprießt die Hyazinthe, die „lieblichste und schönste aller Blumen [...], auf welcher ich [Apollon] die

⁶ Ovids *Metamorphosen* werden im Folgenden mit der Sigle ‚Ov. Met.‘ und der Nennung des jeweiligen Buchs angegeben.

Klagetöne um den Verstorbenen bezeichnete“ (ebd.; vgl. Ov. Met. X 215). Der gewaltsame Tod des schönen Knaben und seine anschließende Verwandlung in eine Blume überführen die Zeitlichkeit des Hyakinthos von einer linearen, sterblichen in eine zyklische Struktur entindividualisierter, ewiger Wiederkehr: Die einzelne Blume ist zwar Sinnbild der Vergänglichkeit – als Gattung hingegen ist sie einem Kreislauf des Werdens und Vergehens unterworfen, der an die Jahreszeiten gebunden ist.

Symbolisch steht die Metamorphose für die Verwandlung des Knaben zum Kastraten. Auch diese Verwandlung vollzieht sich gewaltsam durch einen operativen Eingriff, und zwar zugunsten der in Apollon als ihrer Gottheit repräsentierten Musik. Sie ist mit Leid und Schmerz verbunden, hebt jedoch die Vergänglichkeit der Knabenstimme auf, indem sie diese zur Kastratenstimme transformiert. Wie die Blume ist auch der Körper eines einzelnen Kastraten dem Werden und Vergehen unterworfen. Eine zyklische Wiederholung ergibt sich allein dadurch, dass die blutige Verwandlung im Schloss Settecento an immer neuen Knaben vollzogen wird.

Auf die Gewaltsamkeit der Metamorphose wird auch mit einer intermedialen Referenz auf ein Gemälde Andrea Sacchis aus dem Jahr 1641 verwiesen, das den Kastraten Marc'Antonio Pasqualini (1614–1691) zeigt, der von einem nackten Apollon des Typus Belvedere mit einem Lorbeerkranz gekrönt wird. Rechts im Bildhintergrund ist der hellenistischen Skulpturen nachgebildete Satyr Marsyas mit über den Kopf gestreckten Händen an einen Baum gebunden. Mythenkundige Betrachter*innen wissen, dass dieser von Apollon geschunden werden wird. Nachdem Marsyas den Musenführer und Gott der Künste zu einem musikalischen Wettstreit herausgefordert hatte, wird er für seine Hybris bestraft, indem ihm bei lebendigem Leibe die Haut abgezogen wird. Nach Ov. Met. VI 396–400 verwandeln sich sein Blut und seine Tränen in einen Fluss. In diesem Fall ist es nicht Apollon, sondern der Versehrte selbst, der seine Metamorphose mit einer Klage begleitet: „Marsyas rief: ‚Was ziehst du mich von mir ab? Ach! Ich bereue, ach, das Flötenspiel [lat. *tibia*] ist mir nicht soviel wert!“ (Ov. Met. VI 385 f.)

In Wilkes Roman hängt das Gemälde als „das größte Bild“ (HS 14) in der Galerie, die zum Zimmer des Zaren führt. Es kommentiert das zentrale Diktum des Zaren, dass „[e]chte Schönheit [...] nur durch das Tragische entstehen [kann]. Durch das Traurige. Alles hat seinen Preis. Wenn du die Schönheit behalten möchtest, musst du etwas von dir opfern ...“ (HS 125). Ähnlich wie Marsyas die Vollendung seiner musikalischen Kunst auf der Flöte mit Haut und Leben bezahlen muss, müssen die Knaben im Schloss eine als ‚normal‘ verstandene körperliche Entwicklung und ihre Zeugungsfähigkeit der abstrakt-überzeitlich idealisierten Kastratenstimme opfern, die wie ein Duft von den jeweils konkretisierten Hyazinthen-Körpern ausgeht und sich nur durch diese materialisieren kann.

Als Matteo im Roman zum ersten Mal – gleich in Kapitel I – den Blick auf das Gemälde Sacchis richtet, wirkt es auf ihn, als sei dem Kastraten Pasqualini „das ganze Getue Apollos egal“ (HS 14) – wohl auch die im Hintergrund angedeutete Versehrung des Marsyas. Zugleich

erscheint Pasqualini in Matteos Augen als „hochmütig“, was ihn zum mythologischen Vergehen explizit in Beziehung setzt, und „[s]eine blutroten Strümpfe sind wie das rohe Fleisch des Satyrs Marsyas, der sich rechts hinter Apollo auf dem Bild vor Schmerz zusammenkrümmt“ (HS 14). Im Unterschied zu Matteos Wahrnehmung zeigt das Gemälde keineswegs das Abziehen der Haut. Marsyas' Körper ist im Bild unversehrt – die Strafe wird durch das Motiv der Fesselung und die Kenntnis des Mythos vorweggenommen. Mit Blick auf Matteos erste Beschreibung des Gemäldes folgt diese Strafe hier auch nicht auf den Hochmut, sondern bildet die Basis, auf die sich der Hochmut des Kastraten gründet: Er steht auf Beinen (lat. Schienbein = *tibia* = Flöte in Ov. Met. VI 386 = Kastratenstimme), die rot vom Blut des Marsyas durchtränkt sind, das noch nicht und gleichzeitig immer schon geflossen ist. Der Silen repräsentiert folglich den ahistorischen, virtuellen und in Art der Blumen austauschbaren Kastratenkörper, von dem Pasqualini wie auch Matteo jeweils einzelne Aktualisierungen darstellen. Als solche sind sie einer säkularisierten Zeitstruktur der Vanitas gemäß Koh 3,15 zugeordnet, wo es heißt: „Was geschieht, das ist schon längst gewesen, und was sein wird, ist auch schon längst gewesen; und Gott holt wieder hervor, was vergangen ist“ (vgl. dazu Benthien & von Flemming 2018, S. 11). Die theologische Rahmung greift im Schloss nicht mehr: An die Stelle der göttlichen Vorsehung tritt der Wille des Zaren.

Der Wert der Stimme

Mit der Klage des Marsyas wirft das Bild – vermittelt über den Mythos – zugleich die Frage auf, ob die Musik – die Flöte bzw. die Kastratenstimme – das erbrachte Opfer wert ist. Nach der gewaltsamen Verwandlung der Knaben in Kastraten sind diese – wie Matteo dem Zaren vorwirft – „[b]loß vollkommene Musikinstrumente aus Fleisch und Blut [...] Deine Musikinstrumente. Sonst nichts“ (HS 143). Als solche reihen sie sich – mehr Objekt als Subjekt – in die Sammlung historischer Musikinstrumente aus Holz und Blech ein, die der Zar in seinem Schloss angehäuft hat. Der so gewonnenen Stimme fühlt sich Matteo fremd: Im Schloss ist sie zwar seine Existenzberechtigung, sie gehört aber nicht wirklich (zu) ihm, denn das Projekt des Zaren zielt auf die Verkörperung einer abstrakten, überzeitlichen Kastratenstimme, der die neu geschaffenen Kastratenkörper lediglich als Einmachglas (vgl. HS 33) und Medium dienen.

Mit Eintritt in den heterotopischen Kosmos des Schlosses, den Matteo als theatralisch inszenierten Raum vom „normalen Leben“ (HS 11) in einer wirklichen Welt unterscheidet, muss eine neue Haut angelegt werden. Vorbilder und Identifikationsangebote stellen im Haus Settecento die Kastraten aus einer wie ein Bilderbuch behandelten Geschichte dar. Ihre Porträts hängen in den Klassenzimmern, und in einem dem Roman vorangestellten Auszug „[a]us dem Regelbuch des Hauses Settecento“ lautet „die Regel aller Regeln [...] die Götter zu kennen,

von denen du abstammst. Caffarelli, Nikolino, Senesino, Farinelli und andere musst du wie dich selbst lieben“ (HS o. S.). Analog zum Porträt Pasqualinis lauert auch hinter diesen barocken Publikumsliebblingen ein gehäuteter Marsyas, dessen bloßliegendem, blutendem Fleisch immer wieder neue Bälge übergezogen werden. Ihr Abbild ist zugleich aber auch eine Haut, die ständig neuen Kastratenkörpern angelegt wird und zitiert damit eine Vorstellung „von der Haut als Träger der Identität bzw. als Hülle über der eigentlichen Identität ihres Trägers“ (Sander 2008, S. 94). Die Identität der Hülle wird nicht als identisch mit dem empfunden, was darunterliegt. Da das Fleisch des Marsyas in Matteos Beschreibungen des Gemäldes zunehmend in Auflösung gerät,⁷ ist allerdings bereits fraglich, ob diesem überhaupt eine Art stabilen Seins zukommt, die es erlaubt, eine konsistente und kohärente, quasi natürliche Identität zu behaupten.

Matteos erste Ekphrasis von Sacchis Gemälde steht unmittelbar vor der Ankündigung des Zaren, er werde im „nächsten Monat“ debütieren, und zwar „[i]m ‚Artaserse‘ von Hasse, als Arbace“ (HS 17). Zu diesem Anlass verleiht der Zar ihm den Künstlernamen „Mattiniero“, „[d]er frühe Vogel“, weil „keiner hier [...] so vielversprechend angefangen“ (HS 17) hat. Barocke Kastratensänger wählten ihre Künstlernamen in der Regel selbst. So benannte sich z. B. der berühmte Carlo Broschi (1705–1782) nach seinen ersten Gönnern, den Brüdern Farina, ‚Farinelli‘ – eine Praxis, die Matteo auf derselben Seite kommentiert. In *Die Hyazinthenstimme* tritt an die Stelle dieser autonomen Namenswahl die heteronome Zuschreibung durch einen performativen Sprechakt des Zaren (vgl. HS 17). Außerdem beinhaltet die Zuweisung der Rolle des Arbace implizit auch die Zuweisung eines spezifischen Rollenmodells, denn das ist, wie Matteo weiß, „die Rolle des göttlichen Farinelli“ (HS 17), den Matteo fortan offenbar neu verkörpern soll.

Der Versuch des Zaren, Vergangenes wiederzubeleben und Vergängliches zu konservieren, ist weit davon entfernt, barocken Praktiken neues Leben einzuhauchen, sondern beschränkt sich auf eine kunstvolle, museale Taxidermie: die Autorität des konservierten Vergangenen ist absolut. Während das Libretto einer Oper im Barock mehrfach vertont werden konnte (Pietro Metastasio *Artaserse* beispielsweise über 90 Mal), wurde die Musik oft für ein bestimmtes Ensemble, für den individuellen Stimmumfang und die Fähigkeiten einzelner Sängerinnen und Sänger komponiert. Insbesondere Einlagearien sollten das Können und die jeweiligen Stärken der Tonkünstler*innen ausstellen und zur Geltung bringen. Im Haus Settecento werden die Kastratensänger zwar zu freien Verzierungen ausgebildet (vgl. dazu Reinders 2015, S. 92 f.), es

⁷ Sacchis Gemälde durchzieht den Roman wie ein Leitmotiv und erfährt bei jeder Wiederkehr selbst eine Metamorphose: Die Häutung des Marsyas schreitet fort. Im letzten Kapitel des Romans betrachtet Matteo – nun als Schlossherr an die Stelle des Zaren gerückt – ein letztes Mal „de[n] blutüberströmte[n] gehäutete[n] Marsyas“, von dessen Körper nur „blutige[] Fleischfetzen“ (HS 336) übrig geblieben sind.

werden aber keine neuen Partituren mehr geschrieben und keine neuen Libretti mehr verfasst. Ihre Körper dienen als Medien der Reproduktion des immer Gleichen,⁸ denn es gibt „keine Metastasios und Hasses mehr, die für die Sänger maßgeschneiderte Opern schreiben konnten“ (HS 76). Das Barock als historische Epoche ist bereits vergangen,

„[d]ie herrlichste Theaterepoche, die Zeit der Barockoper, starb endgültig im 19. Jahrhundert, nach einem zweihundertjährigen Siegeszug. [...] Wie der Hyazinthenduft in der Luft löste sie sich ohne Rest in der Geschichte auf.“ (HS 48)

Als „vollkommene[n] Musikinstrumente[n]“ (HS 143) kommt den Kastraten der Gegenwart demnach keine Individualität und damit keine Identität zu, weshalb Matteo am Ende des Romans erklärt: „Ich dachte früher – es gibt mich nicht ... mich hat die Stimme ersetzt“ (HS 330) – eine Stimme, die außerhalb des Hauses Settecento keineswegs Gegenstand der Verehrung ist, sondern als Zeichen einer bestimmten geschlechtlichen und sexuellen Identität gedeutet wird, die wiederum eine Fremdzuschreibung darstellt. Hohe Stimmen wurden im Barock v. a. als Zeichen von Jugendlichkeit verstanden, sodass das Geschlecht des Sängers bzw. der Sängerin bei der Besetzung der Rolle einer *Prima donna* oder eines *Primo uomo* zweitrangig war.⁹ Gegenwärtig sind hohe Stimmen jedoch als sekundäres Geschlechtsmerkmal weiblich codiert (vgl. dazu Herr 2013, S. 442 f.). Weiblich codierte Merkmale an einem Mann werden wiederum als Hinweis auf dessen Sexualität gedeutet; so auch in *Die Hyazinthenstimme*: Bierfass, ein alkoholabhängiger Sandler (österr. ugs. für ‚Stadtstreicher‘, ‚Obdachloser‘), der Matteo in Wien auf der Straße singen hört, kommentiert dementsprechend: „Er trällert wie a Frau [...]. Oder wie a Schwuchtel, gell?“ (HS 284) Während Matteo im Umfeld des Hauses Settecento Gegenstand erotischen Begehrens von Frauen und Männern gleichermaßen ist, beschränken sich entsprechende Angebote in Wien ausschließlich auf Männer (vgl. z. B. HS 261).

Der musikalische Teufelspakt,¹⁰ den der Zar im Schloss immer neuen Knaben anbietet und in den vor der Kastration alle einwilligen müssen, kann also nur Kindern attraktiv erscheinen,

⁸ Vgl. HS 298: „Es entwickelt sich nichts. Es werden zum hundertsten Mal dieselben Opern aufgenommen [...]“

⁹ In einer Aufführung von Johann Adolph Hasses *Marc'Antonio e Cleopatra* sang z. B. 1725 Farinelli die Rolle der Cleopatra, während seine Kollegin Vittoria Tesi als Marc'Antonio die Rolle des *Primo uomo* übernahm. Zur Möglichkeit von Sängerinnen, als *Primo uomo* aufzutreten, vgl. Herr 2013, S. 222.

¹⁰ In einem Interview mit dem ORF sagt Daria Wilke: „Das Buch ist stilistisch sehr russisch, angelehnt an den in Russland sehr beliebten Magischen Realismus und an mein großes Vorbild Michael Bulgakow“ (Wilke 2019). Es würde sich lohnen, dieser Selbstauslegung der Autorin nachzugehen.

denen die Asymmetrie des Austauschs ‚Kastration gegen Stimme‘ nicht bewusst ist, was sich mit zunehmendem Alter ändert und eine Identifikation mit dem eigenen Körper problematisch werden lässt. Neobarocker Körper und von Gegenwart durchdrungene Psyche geraten in Konflikt.¹¹

Diese Dichotomie wird auch in der Typografie und der Erzählstruktur sichtbar: der Roman gliedert sich in zwei Teile, deren erster im Schloss des Zaren in der Peripherie und deren zweiter v. a. in der Hauptstadt Wien, im Zentrum Österreichs, spielt. In den achtzehn Kapiteln des ersten Teils alterniert die Erzählinstanz zwischen Matteo als autodiegetischem und einem extradiegetisch-heterodiegetischen Erzähler mit wechselnder Fokalisierung. Diese Alternation wird von einem Wechsel der Schrifttype sowie von unterschiedlichen Tempora begleitet: Matteo als Erzähler spricht im Präsens, die interne Fokalisierung liegt ausschließlich auf ihm und die Schrift hat Serifen. Wenn sich in den alternierenden Kapiteln ein extradiegetisch-heterodiegetischer Erzähler zu Wort meldet, verschwindet die interne Fokalisierung auf Matteo gemeinsam mit den Serifen. Strukturell sind Matteo und das Schloss Settecento also von Anfang an deutlich voneinander abgegrenzt. Matteos Psyche als Ort der Verankerung zeitgenössischer Körper- und Geschlechtskonzeptionen steht im Widerspruch zum versehrten Körper als Teil und Ideal der Heterotopie, der in einer Art typografischer Kastration im korrespondierenden Textkörper die Serifen entfernt wurden. Neben der Kastration markiert die Abwesenheit von Serifen auch die mangelnde Verankerung in einer linearen Zeitstruktur, in der Körper dem Altern und dem Tod ausgesetzt sind, zugunsten eines Traums vom ewigen Barock, das alle Vergänglichkeit ausschließt und sich in Formen zyklischer Wiederkehr manifestiert. Das Präteritum als Erzähltempus weist diesen Traum dabei von Anfang an als illusorisch aus.

Bindeglied zwischen Innen und Außen, Psyche und Physis ist zunächst die ebenfalls als fremd empfundene Stimme – allerdings nur, solange sie als ausreichend erstrebenswert anerkannt wird, um die festgestellte Mangelhaftigkeit des Körpers wenigstens anteilig zu kompensieren, solange also das normative Ideal des Zaren in einem prekären Gleichgewicht mit den

¹¹ Aufgrund spärlicher Selbstzeugnisse lassen sich entsprechende Aussagen für das 17. und 18. Jahrhundert nur unter Vorbehalt treffen. Zur sozialen Stellung der Kastratensänger im musikalischen Barock vgl. Barbier 1998. In Italien galt die Stimme des Kastraten als ‚natürlicher Sopran‘, wohingegen das Falsettieren als ‚unnatürlich‘ betrachtet wurde. In Frankreich galt weitgehend das Gegenteil; die Oper erschien „als monströse Mischgattung, als dramatischer Zwitter“ (Grünagel 2015, S. 49). Elisabeth Krimmer stellt mit Blick auf die Literatur des späten 18. Jahrhunderts fest: „because of its questionable naturalness, the castrato voice lent itself to a discussion of the nature and naturalness of both art and gender“ (Krimmer 2005, S. 1544). Für das 17. und 18. Jahrhundert fragt Saskia Woyke allerdings zu Recht, „ob das Anhören einer Singstimme [...] zu einer – bewussten oder unbewussten Reflexion von Körperlichkeit und mehr noch, Sexualität führen muss“ (Woyke 2015, S. 71). Dieses Problemfeld bleibt hier ausgeklammert.

Normen und Idealen der Außenwelt steht. Als Timo, der junge Neuzugang, ins Schloss kommt und ebenfalls kastriert werden soll, gerät diese Balance ins Wanken: Matteos Zwillingschwester Nina, die die Operation durchführen soll, weigert sich, Timo zu kastrieren und flieht mit ihm. Die Ideale und Praktiken des Schlosses erscheinen nun eindeutig und ausschließlich als Unrecht, das Körper gewaltsam zurechtstutzt und traumatisierend auf die Psyche einwirkt. Folgt man der grimmschen Definition des Verbs ‚versehren‘, insbesondere des Partizip Perfekt, tritt zur „äuszer[n] verletzung des lebenden körpers“ (Grimm & Grimm 1991, Sp. 1260; kursiv i. Orig.) eine „innere, schmerzende verletzung“ (ebd., Sp. 1262; kursiv i. Orig.) hinzu, letztlich sogar eine „schädigung, herabsetzung“ (ebd.; kursiv i. Orig.), die sich aus der Bewertung des versehrten Körpers als verkehrt – d. h. nicht dem angelegten normativen Maßstab entsprechend – ergibt. Mit dem prekären und eingeschränkten, aber doch zunächst in Ansätzen vorhandenen identifikatorischen Bezug zu seiner Umgebung verliert Matteo seine Stimme und damit zugleich den letzten Bezug zu seiner Umgebung – seine Existenzberechtigung: „Jetzt fühle ich mich im Schloss eingesperrt und fremd. Das Schloss sperrt mich ein und stößt mich gleichzeitig aus, wie einen Fremdkörper“ (HS 194), so wie es generell die Alten und Kranken in einem Turm, der Hexenstiege, als innerer Enklave zugleich ein- und ausschließt (vgl. HS 197).

Bald darauf folgt Matteo seiner Schwester Nina und dem jungen Timo nach Wien. Der Hauptstadt als Handlungsort ist der zweite Teil des Romans gewidmet, in dem das Tempus durchgehend ins Präteritum und damit in eine lineare Zeitstruktur wechselt und Matteo nicht mehr als autodiegetischer Erzähler in Erscheinung tritt. Zugleich verschwindet die serifenlose Linear-Antiqua, die an das Schloss gebunden ist, und damit die rigide Trennung zwischen Innen und Außen, Physis und Psyche, die für den ersten Teil des Romans prägend ist. Nichtsdestotrotz ist Matteo auch im Wien der Gegenwart ein Fremdkörper. Hatte er in der „anderen Welt“ (HS 60 u. 312) zunächst Freiheit von heteronomen Zwängen erwartet (vgl. z. B. HS 121), so zeigt sich schnell, dass dort selbst jenseits des Einflussbereichs des Zaren Machtstrukturen wirksam sind, außerhalb derer jede Subjektivierung unmöglich ist und kein Platz in der Gesellschaft eingenommen werden kann. Mit ihren Normen, Werten und Idealen, die sich in der Sprache niederschlagen, ist auch diese Welt grundsätzlich eine theatrale, in der jede*r Einzelne seine*ihre Rolle einstudieren muss: „Alles, was die Menschen sagten, waren Formeln und Floskeln. Man musste alle diese Formeln auswendig lernen, man musste sich alle Kleinigkeiten einprägen“ (HS 225; vgl. auch HS 240). Matteo beginnt sein Studium des Gegenwartstheaters vom Rand der Gesellschaft aus als Sandler, wo „alles weg ist, was mich ausmachte“ (HS 243), indem er fremde Menschen bei ihren Auftritten im Alltag – beim Floristen oder im Kaffeehaus – beobachtet. Die Konfrontation der kleinen Welt des Zaren mit der großen umgebenden Welt wirkt in beide Richtungen entlarvend, indem sie Körper, Geschlecht und Identität hier wie dort als Effekte jeweils unterschiedlicher Macht-Wissen-Komplexe zu erkennen gibt.

Ver(un)eindeutigungen des Geschlechts

Hinsichtlich des Geschlechts finden solche Konfrontationen bereits statt, als Matteo noch im Schloss lebt, etwa im Zuge eines Besuchs in der Therme Bad Bleibenberg, von dem Matteo rückblickend erzählt, als er in Kapitel V über seinen Körper und sein Geschlecht reflektiert. Dort sieht er „plötzlich viele *andere* Männer“ (HS 59 f.; Hervorh. d. V.) – Angehörige eines Geschlechts, dem er sich dieser Formulierung nach grundsätzlich zugehörig fühlt, obwohl er im Widerspruch dazu noch auf derselben Seite meint, er sei „kein Mann und keine Frau“ (HS 60). Konfligierende Geschlechts- und Körperkonzeptionen geraten an dieser Stelle durcheinander. Während sich die Bestimmung des Geschlechts als weder männlich noch weiblich an einer Anekdote aus den Memoiren des Kastraten Filippo Balatri (1682–1756) orientiert,¹² auf die Matteo sich explizit bezieht, folgt die insgesamt dominierende Selbstdefinition als Mann einem aktuelleren Horizont, der den Geschlechterdualismus im anatomischen Geschlecht begründet sieht und als fundamentalen, biologisch bedingten Unterschied setzt.¹³ Das Umfeld ermöglicht Matteo, den eigenen nackten Körper mit anderen zu vergleichen:

„So viele fremde Männer und Buben hatte ich noch nie zuvor gesehen. [...] [I]hre Penisse haben mich überwältigt. Sie sahen wie Außerirdische aus, so groß waren sie. Diese Menschen waren Wesen aus einer anderen Welt, in der man andere Körper besitzt und deshalb – sicher! – auch völlig anders fühlt und denkt.“ (HS 60)

Im Fokus steht dabei das anatomische Geschlecht, das durch einen Blick auf Penisse und Hoden sowie die signifikante Abwesenheit von „zwei blasse[n] Narben an den Lenden“ (HS 58) festgestellt und als ‚normal‘ männlich identifiziert wird. Dabei wird der als natur- und wesenhaft verstandene Geschlechtskörper als Substrat und Ursache einer bestimmten Selbst- und Weltwahrnehmung postuliert: Wer einen anderen Körper hat, müsse auch anders fühlen und denken. In der darin artikulierten Vermutung, das Subjekt – der Bube oder Mann – sei durch seinen Geschlechtskörper definiert, scheint ein Verständnis von Identität auf, das „in

¹² Vgl. dazu die Nacherzählung von Wunnicke 2010, hier S. 55 f.

¹³ Dass diese beiden Geschlechter überhaupt als kategorisch voneinander unterschieden gedacht werden, ist eine Entwicklung des späten 18. und des 19. Jahrhunderts, wie Michel Foucault in einem Vorwort zu den Lebenserinnerungen des Hermaphroditen Herculine Barbin herausarbeitet. Foucault zufolge haben „[b]iologische Sexualtheorien, juristische Bestimmungen des Individuums und Formen administrativer Kontrolle [...] seit dem 18. Jahrhundert in den modernen Staaten nach und nach dazu geführt, die Idee einer Vermischung der beiden Geschlechter in einem einzigen Körper abzulehnen und infolgedessen die freie Entscheidung der zweifelhaften Individuen [in diesem Falle Hermaphroditen] zu beschränken. Fortan jedem ein Geschlecht, und nur ein einziges. Jedem seine ursprüngliche sexuelle Identität, tiefgründig, bestimmt und bestimmend“ (Foucault 1998, S. 8 f.).

bestimmtem Sinne Beziehungen der Kohärenz und Kontinuität zwischen dem anatomischen Geschlecht (*sex*), der Geschlechtsidentität (*gender*), der sexuellen Praxis und dem Begehren stifte[t] und aufrechter[hält]“ (Butler 1991, S. 38).

Im Unterschied zu den beobachteten „fremde[n] Männer[n] und Buben“ wurde Matteo im Kindesalter kastriert, um seine Sopranstimme zu bewahren und diese für eine Karriere als Sänger auf den privaten Bühnen einer Geheimgesellschaft auszubilden. Spannungen ergeben sich daraus, dass das Internat mit seinen souveränen Machtstrukturen der Gegenwart allen Bemühungen zum Trotz nicht enthoben sein kann, denn die kulturelle Matrix der heterotopischen Welt ist ein bewusst gestalteter Gegenentwurf zu dem, was Judith Butler in *Das Unbehagen der Geschlechter* als regulierende Praxis der Zwangsheterosexualität bezeichnet (vgl. ebd., S. 39): Statt des Geschlechterdualismus bilden zweigeschlechtliche, androgyne Körper ein normatives Ideal und anstelle des Fortpflanzungsgebotes tritt die Produktion von Schönheit in der Kunst.

Was der Zar geschaffen hat, ist insgesamt keine Schöpfung aus dem Nichts. Gebaut und eingerichtet wurde das Haus Settecento auf den Ruinen eines „alte[n], verschlafene[n] Anwesen[s], das langsam verkam“ (HS 18). Den Wiederaufbau nahm der Zar ganz nach seinen eigenen Vorstellungen von der idealen Schönheit des Barock vor:

„Er verbesserte und erneuerte, er baute und renovierte, er erfand alles neu, als wäre hinter den Mauern des Schlosses eine eigene, geheime Welt, die man wie ein Gott erst schaffen und dann mit völlig neuen Regeln und Bräuchen füllen muss. / Er pflanzte edle Rosen, Tulpenbäume und Lavendel, im Garten siedelte er bunte Pfauen an und im Schloss zweigeschlechtliche Kreaturen. Diese schuf er selber wie ein Gott und Herrscher seiner eigenen Welt. Und er taufte das Schloss auf den Namen ‚Haus Settecento‘.“ (HS 19)

Im Roman mehrfach als teuflisch bzw. mephistophelisch gekennzeichnet, ist der Zar ein Demiurg, ein Schöpfer zweiter Ordnung in einer säkularisierten Welt. Dabei sind seine zweigeschlechtlichen Geschöpfe durchaus Menschen nach seinem Bilde (vgl. 1 Mose 1,26), denn der Zar wird selbst als androgyn beschrieben: Er ist „klein, schmal“ (HS 15) und seine Hände wirken auf Matteo „fast feminin“ (HS 16). Während ein Kastrat wie Matteos bester Freund Lukas an der wahrgenommenen Entmännlichung seines Körpers leidet und deshalb Suizid begeht, hat der Zar umgekehrt die Vermännlichung seines Körpers während der Pubertät als traumatisierend erfahren. Sein Körper ist ihm „auf einmal fremd“ (HS 187) geworden. Am schlimmsten sei nicht der dem Hyazinthenduft des als rein verstandenen Kastratenkörpers entgegengesetzte „Gestank eines Bocks“, mit dem „in dir alles Höllische“ (HS 188) aufkommt, sondern der Verlust der Stimme:

„Sie entgleitet dir auch [...]. Sie ist nicht mehr deine, man nimmt sie dir weg. Jemand Unsichtbarer – Gott vielleicht. Oder die blöde Natur. [...] Alles Schöne und Reine wird dir genommen und durch das fragliche Vergnügen, ein Mann zu sein, ersetzt ...“ (HS 188)

Problematisch ist für den Zaren also die Sexualisierung des Körpers. Schönheit und Reinheit der Knabenstimme gehen für ihn einher mit einer vor-männlichen sexuellen Unbeflecktheit, deren Verlust durch sexuelle Potenz nicht kompensiert werden kann. Weil „Gott“ oder „die blöde Natur“ dem Menschen diese Gewalt antun, die dem Zaren wie eine Vergewaltigung (vgl. HS 188) erscheint, sagt er sich in luziferischer Manier von beiden los und bringt eine sekundäre Schöpfung hervor, die einem an den Kastratensängern des Barock orientierten Ideal von Reinheit und Schönheit entsprechen soll, das er selbst gebildet und dem er selbst gerne entsprochen hätte. An die Stelle körperlicher, stinkender und unreiner, eindeutig vergeschlechtlichter Sexualität soll die Kastratenstimme treten, die in sich nicht nur Männlichkeit und Weiblichkeit, sondern auch kindliche Unschuld vereint und transzendiert (vgl. HS 20).

Wenn anthropologische und technikzentrierte Medientheorien „mediale Systeme letztlich aus kulturalanthropologischer Perspektive als prothetische Extensionen natürlicher Körperfunktionen“ (Imhof & Grutschus 2015, S. 13) beschreiben und dies v. a. für Musikinstrumente gilt, so erfüllt die Kastratenstimme hier eine besondere Funktion, und zwar als Phallus-Prothese, die Erotik und Sexualität zur Kunst sublimiert. Ihr werden all jene Eigenschaften zugeschrieben, die dem Penis des Kastraten vermeintlich fehlen und dessen Körper in seiner Männlichkeit als mangelhaft erscheinen lassen, nämlich die Fähigkeit zu Erektion, Penetration und Samenerguss, v. a. jedoch zur Zeugung von Nachkommenschaft, mit der die „Frage der Vaterschaft“ berührt ist, „durch die Männlichkeit eine soziale und politische Dimension erhält, welche die patriarchalische Ordnung existentiell berührt“ (Stephan 2003, S. 25). Die Stimme, so wird es im Roman wiederholt beschrieben, richtet sich auf und schwillt beim Singen an, sie ist kraftvoll und durchdringend und ergießt sich bis in die letzten Winkel des Raumes. Sie „erhebt sich aus der Mitte, aus dem Knoten im Nabel, wie eine große gefährliche Schlange, die zur Sonne, nach oben will“ (HS 10). Matteo nennt sie „*das Tier*“ (HS 10; kursiv i. Orig.) und schreibt ihr die Unbeherrschbarkeit des Sexualtriebs zu (vgl. HS 10). Im Verständnis des Zaren verursacht die Schlange, die triebhaft vom Ort des Begehrens ausgeht, als Penis mit der Pubertät den sexuellen Sündenfall und damit die Vertreibung aus dem Paradies. Als phallische Stimme hingegen konstruiert sie ein neues Paradies in Form eines ephemeren Klangraums, der zeitlich durch stetig wiederholte Entfaltung strukturiert ist. Gezeugt wird anstelle biologischer Nachkommen der ästhetische Genuss.

Während im Schloss die Potenz der Stimme gefordert und verehrt wird, ist sie in der Außenwelt gerade unerwünscht. Matteos Mentor Doru, der das Haus Settecento noch vor Beginn der Handlung verlassen und am *Theater an der Wien* Karriere gemacht hat, verbirgt seine

Stimme, um als vermeintlicher Countertenor in Barockopern singen zu können; er „darf nicht voll singen“ (HS 298). Analog verbietet der Dirigent des Theaters später Matteo, seine Arien mit freien Verzierungen auszuschnücken. „Aber bitte keine Akrobatik“, sagt er: „Das wird nicht ankommen [...]. Wir sind ja nicht im Barock“ (HS 309). Während die Kastration im Schloss dem anatomischen Körper gilt, trifft sie auf der Bühne der Gegenwart die phallische Kastratenstimme. Versehrt wird hier wie dort, indem den jeweiligen Normen und Idealen entsprechende Distinktionen und auf deren Basis Ausschließungen vorgenommen werden.

Schluss

Für Matteo geht es folglich darum, in seiner – äußerlich wie innerlich – als versehrt wahrgenommenen Körperlichkeit einen Platz im sozialen Gefüge der Gegenwart zu finden. Die Konstitution von Identität bewegt sich dabei in einem Spannungsfeld zweier gegensätzlicher Bewertungen des Kastratenkörpers: Die mit einer absoluten Priorisierung der Stimme einhergehende Verehrung in der künstlich konstruierten Barockwelt des Schlosses Settecento steht einer Wahrnehmung des nicht eindeutig in die herrschende binäre Geschlechterdichotomie einzuordnenden Körpers als ‚verkehrt‘ und ‚anormal‘ im Wien der Gegenwart gegenüber. Spannungen entstehen im Roman also nicht primär, wie es zunächst scheint, „weil hier Kunst und Leben, Körper und Geist keine Einheit bilden, sondern unversöhnlich aufeinanderprallen“ (Lüthi 2019). Dieser Eindruck ergibt sich vielmehr daraus, dass auch der Körper der Kastraten „nicht unabhängig von seiner kulturellen Form existiert“ (Bublitz 2002, S. 8) und „[d]ie Psyche als Ort der Verankerung des Sozialen *im* Subjekt [...] zugleich die Instanz“ ist, die den Körper und jene diskursive Macht „aneinander bindet“ (ebd., S. 9; kursiv i. Orig.), die Michel Foucault und Judith Butler zufolge in ihrer Produktivität „das fundamentale Konstruktionsprinzip von Wirklichkeit ist“ (ebd., S. 8). Als Kulturkörper wird Matteo als Mann und Androgyn doppelt hervorgebracht, wodurch verschiedene Körperkonzepte in Konflikt geraten. Die daraus resultierende Spannung motiviert unterschwellig die Handlung des Romans, weil Matteo – wie die meisten anderen Figuren auch – nur ein Set von Normen und ein imaginäres Ideal internalisiert hat, und zwar das zweigeschlechtlich-heteronormative der Welt außerhalb des Schlosses. Das vorgeblich barocke Ideal des Zaren, nach dem die Knaben und ihre Körper im Schloss geformt werden, empfindet Matteo daher als zunehmend unerträglichen Zwang. Psyche und Körper scheinen also im Widerspruch zu stehen, weil der Körper als ‚unnatürlich‘ verändert, als versehrt und ‚anormal‘ wahrgenommen wird. Als versehrt und ‚anormal‘ entsteht der Körper jedoch nur entsprechend eines „normativ regulierenden Ideal[s]“ (ebd., S. 30), das gerade der Welt angehört, die Matteo mit dem Blick eines vermeintlich Außenstehenden, „eines fast Außerirdischen“ (Frei 2019) wahrnimmt. Da er mit dieser „anderen Welt“ (HS 60)

wegen seines langen Aufenthalts im Schloss des Zaren nicht vertraut ist, kann die Konfrontation mit ihr aufscheinen lassen, dass auch der Ort vermeintlicher Freiheit von Machtstrukturen durchdrungen und performativ konstituiert ist, sodass sich Unterscheidungen zwischen Kunst und Leben sowie zwischen Kultur und Natur letztlich als illusorisch erweisen.

Literatur

- Barbier, Patrick: Über die Männlichkeit der Kastraten. In: Dinges, Martin (Hrsg.): Hausväter, Priester, Kastraten. Zur Konstruktion von Männlichkeit in Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1998, S. 123–152.
- Benthien, Claudia/von Flemming, Victoria: Einleitung. In: Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie 27 (2018). H. 2, S. 11–35.
- Bublitz, Hannelore: Judith Butler zur Einführung. Hamburg: Junius 2002.
- Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Übers. v. Kathrina Menke. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991.
- Fernandez, Dominique: Porporino ou les mystères de Naples. Roman. Paris: Grasset 1974.
- Foucault, Michel: Das wahre Geschlecht. Übers. v. Eva Erdmann u. Annette Wunschel. In: Schäffner, Wolfgang/Vogl, Joseph (Hrsg.): Herculine Barbin. Michel Foucault. Über Hermaphroditismus. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, S. 7–18.
- Foucault, Michel: Die Heterotopien. In: ders.: Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge. Zweisprachige Ausgabe. Übers. v. Michael Bischoff. Mit einem Nachw. v. Daniel Defert. 3. Aufl. Berlin: Suhrkamp 2017, S. 7–22.
- Frei, Gallus: Daria Wilke „Die Hyazinthenstimme“, Residenz [Rezension mit Interview]. In: literaturblatt.ch (12.09.2019). <https://literaturblatt.ch/daria-wilke-die-hyazinthenstimme-residenz/> (30.06.2021).
- Goldman, Lawrence Louis: Der Kastrat. Roman. Übers. v. Isabella Nadolny. München: Paul List 1974.
- Grimm, Jacob/Grimm, Wilhelm: Versehen. In: dies.: Deutsches Wörterbuch. Bd. 25: Zwölfter Band I. Abteilung. V-Verzwunzen. Bearb. v. E. Wülcker, R. Meiszner, M. Leopold u. a. Fotomechanischer Nachdruck der Erstausgabe 1956. München: dtv 1991, Sp. 1259–1263.
- Grünnagel, Christian: „L'horreur des dames, & la risée des hommes“. Zur Wahrnehmung des *musico* im Frankreich der Frühen Neuzeit. In: Imhof, Maria/Grutschus, Anke (Hrsg.): Von Teufeln, Tänzern und Kastraten. Die Oper als transmediales Spektakel. Bielefeld: transcript 2015, S. 41–66.
- Herr, Corinna: Gesang gegen die ‚Ordnung der Natur‘? Kastraten und Falsettisten in der Musikgeschichte. Mit einem Geleitwort v. Kai Wessel. 2., revidierte Aufl. Kassel: Bärenreiter 2013.
- Husenbeth, Helmut: „Es ist ein Schnitter / heißt: der Tod“. Sterben, Tod und Auferstehung im geistlichen Lied des 17. Jahrhunderts. Trier: WVT 2007.
- Imhof, Maria/Grutschus, Anke: Medienkombination Oper. Zur Einführung. In: dies. (Hrsg.): Von Teufeln, Tänzern und Kastraten. Die Oper als transmediales Spektakel. Bielefeld: transcript 2015, S. 9–28.
- Krimmer, Elisabeth: „Eviva il Coltello“? The Castrato Singer in Eighteenth-Century German Literature and Culture. In: PMLA 120 (2005). H. 5, S. 1543–1559.

- Lüthi, Nick: Waghalsige Konfrontation. Die Hyazinthenstimme von Daria Wilke [Rezension]. In: Book-Gazette (27.08.2019). <https://www.bookgazette.xyz/diehyazinthenstimme> (24.06.2021).
- de Moor, Margriet: Der Virtuose. Roman. Übers. v. Helga van Beuningen. Ungekürzte Ausgabe. München: dtv 1997.
- Orel, Alfred (Hrsg.): Wolfgang Amadeus Mozart. Serie II. Bühnenwerke. Werkgruppe 5: Opern und Singspiele. Bd. 1: Apollo und Hyacinth. Kassel: Bärenreiter 1959.
- Ovid: Metamorphosen. Lateinisch / Deutsch. Übers. u. hrsg. v. Michael von Albrecht. Stuttgart: Reclam 1994. [Sigle Ov. Met.]
- Rathbone, Julian: Querubín oder Der letzte Kastrat. Roman. Übers. v. Michaela Grabinger. Hamburg: Europa 2004.
- Reinders, Ank: Kastraten. Herkunft, Blütezeit und Untergang. Übers. v. Heinz Kimmerle. Augsburg: Wißner 2015.
- Sander, Jochen: Apoll und Marsyas. Der Mythos in Renaissance und Barock. In: Brinkmann, Vinzenz (Hrsg.): Die Launen des Olymp. Der Mythos von Athena, Marsyas und Apoll [Katalog anlässlich einer Ausstellung in der Skulpturensammlung Liebighaus. 22. Mai–21. September 2008]. Petersberg: Imhof 2008, S. 86–99.
- Serres, Michel: Der Hermaphrodit. Aus dem Französischen v. Reinhard Kaiser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989.
- Stephan, Inge: Im toten Winkel. Die Neuentdeckung des ‚ersten Geschlechts‘ durch *men’s studies* und Männlichkeitsforschung. In: Benthien, Claudia/dies. (Hrsg.): Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Köln: Böhlau 2003, S. 11–35.
- Wilke, Daria: Die Hyazinthenstimme. Roman. Salzburg: Residenz 2019. [Sigle HS]
- Wilke, Daria: „Die Hyazinthenstimme“. Roman über Kastratensänger. In: ORF Morgenjournal (31.08.2019). <https://oe1.orf.at/artikel/662166/Die-Hyazinthenstimme-Roman-ueber-Kastratensaenger> (30.06.2021).
- Woyke, Saskia: Kastraten und Sängerinnen der italienischen Oper des 17. und frühen 18. Jahrhunderts. Überlegungen zur Medialität von (hoher) Stimme, Körper und Gebärdenkunst. In: Imhof, Maria/Grutschus, Anke (Hrsg.): Von Teufeln, Tänzen und Kastraten. Die Oper als transmediales Spektakel. Bielefeld: transcript 2015, S. 67–82.
- Wunnicke, Christine: Die Nachtigall des Zaren. Das Leben des Kastraten Filippo Balatri. München: Allitera 2010.

Provinzielle Versehrungen. Überlegungen zu ihrer Darstellung und Didaktik am Beispiel von Christian Dudas Roman *Milchgesicht* (2019)

Einleitung

Bei ‚Versehrung‘ handelt es sich gemäß der Definition von Jacob und Wilhelm Grimm um einen vielschichtigen Begriff, der sich mit physiologischem Leid jeglicher Art ebenso assoziieren lässt wie mit Beeinträchtigungen der psychischen Gesundheit oder auch der Beschädigung von Sachgegenständen (vgl. Grimm & Grimm 1991, Sp. 1259–1263). Entsprechend liegt es nahe, bei einer Auseinandersetzung mit Versehrungen zunächst an die „existentiellen Krisensituationen und fundamentalen gesellschaftlichen Zäsuren“ (Gansel 2020, S. 4) zu denken, die unser Dasein aktuell (Stichwort: Corona-Pandemie) oder in der Vergangenheit (Krieg, Holocaust, atomare Unfälle etc.) präg(t)en, da sich Versehrungen hier nicht nur in ihrem vollen Facettenreichtum, sondern auch in großem Ausmaß zeigen. Versehrungen ereignen sich aber auch weitaus unscheinbarer und fernab global bzw. historisch bedeutsamer Ereignisse: so etwa in Provinz- oder *Dorfgeschichten* (Twellmann 2019), die längst nicht mehr nur ländliche Idylle präsentieren, sondern verstärkt gesellschaftliche Zerrissenheit und damit auch die Darstellung von individuellen und zwischenmenschlichen Versehrungen in den Blick nehmen. Der vorliegende Beitrag knüpft an diesem Befund an und betrachtet die Gestaltung von provinziellen Versehrungen am Beispiel von Christian Dudas Roman *Milchgesicht* (2019). Dieser autobiografisch gefärbte Text besticht v. a. dadurch, dass er keine „Wohlfühlliteratur“ (Deutsche Akademie für Kinder- und Jugendliteratur 2020) zu sein versucht, also nicht mit einem „didaktischen Impetus“ (Magirius & Heins 2017, S. 154) darauf zielt, „stets eine positive Entwicklung der Aussichtslosigkeit“ (ebd.) vorzuziehen. Vielmehr werden vorwiegend nüchtern und bisweilen brutal die rauen Lebensumstände der österreichischen Steiermark im frühen 20. Jahrhundert beschrieben, in die die Hauptfigur Sepp, das Milchgesicht, bereits krank hineingeboren wird und unter denen er physisch und psychisch leidet. Auf dem Dorf, so heißt es gleich zu Beginn des Romans, ist eigentlich „nix los“ (Duda 2019, S. 21): „Man arbeitet, isst, scheißt, schläft und zwischendurch zeugt man Kinder. [...] ‚Nix los‘ heißt, dass das rohe Leben sich selbst genügt und sich so lange wiederholt, bis endlich was passiert“ (ebd.). Duda kümmert sich allerdings nicht um die großen

Ereignisse wie den „Krieg“ (ebd.) oder den Bau einer „Landstraße“ (ebd.), sondern widmet sich entlang der Biografie Sepps in Form kleinerer Episoden den alltäglichen Begegnungen der Versehrten und Außenseiter*innen mit der Dorfgemeinschaft. Dabei wird fortwährend deutlich, dass Versehrungen im Roman nicht nur individuell-physisch konstruiert werden (im Sinne des körperlichen Leidens einer Figur), sondern auch und v. a. auf sozial-psychischer Ebene entstehen (etwa durch verbale Beleidigungen, bewusste Ausgrenzung oder Stigmatisierung). Ein Ziel des vorliegenden Beitrags ist es, anhand ausgewählter Textpassagen zunächst unterschiedliche Versehrungsformen und -mechanismen zu beleuchten, bevor im Weiteren didaktische Perspektiven für den Einsatz des Jugendromans im Unterricht eröffnet werden. Denn dieser bietet nicht nur Gelegenheit, die Themen Versehrung und Ausgrenzung im (inkluisiven) Literaturunterricht „kritisch zu eigenen Wertvorstellungen, Welt- und Selbstkonzepten in Beziehung [zu] setzen“ (KMK 2012, S. 19), sondern eignet sich auch dazu, die „sprachliche Gestaltung literarischer Texte“ (ebd.) und deren Konstruktionscharakter in den Blick zu nehmen.

Zur Darstellung von Versehrungen

Den folgenden Ausführungen ist der Umstand voranzustellen, dass der Roman mit einer faktual anmutenden Rahmenerzählung beginnt (und später endet), in welcher Duda als Erzähler berichtet, dass sich die dargestellte Handlung grob an vermeintlich real existierenden Briefen, Notizen, Zeitungsartikeln usw. orientiert, die er in der Küchenschublade seiner verstorbenen Großmutter gefunden habe. Zugleich wird verdeutlicht, dass die Geschichte um Sepp, der ein Bruder oder Neffe seines Großvaters bzw. seiner Großmutter gewesen sein könnte, größtenteils aus dem kreativen „[Z]usammenklauben“ bzw. „Zusammenglauben“ (Duda 2019, S. 18) der aufgefundenen Dokumente hervorgegangen sei: „Deswegen ist das Folgende nicht Resultat einer detektivischen Begabung, sondern reine Spekulation meiner unzuverlässigen Phantasie“ (ebd.). Für den Erzähler Duda sei diese literarische Beschäftigung wichtig gewesen, um die eigene Trauer zu verarbeiten, die mit dem Tod der Großmutter einhergegangen sei: „Diese Zeilen stehen wie der Keil unter einer Tür. Ohne sie würde etwas zufallen, zufallen ohne Knall.“ (ebd., S. 6) Das Thema Versehrung wird also bereits an dieser Stelle des Romans auf der Ebene der Produktion von Literatur berührt; es liefert die Motivation für die Entstehung eines Textes, der als ein „Versuch“ bezeichnet wird, „einem Leben Gestalt zu geben“ (ebd., S. 18); ein Versuch, der nachzeichnen soll, unter welchen Umständen seine Großmutter gelebt hat bzw. gelebt haben könnte. Wie bereits eingangs angedeutet, interessiert sich der Erzähler Duda dabei nicht für ein verklärtes Ideal provinziellen Lebens, sondern nimmt neben der von Geburt an kranken Hauptfigur Sepp gezielt die Außenseiter*innen (die ‚Tante‘, den ‚Wirt‘, den ‚Postboten‘) in den Blick, die ebenso wie der Schauplatz Hönigsberg „[a]m Rand von allem“ (ebd.,

S. 17) liegen. Durch die Beschreibung dieser in vieler Hinsicht ‚andersartigen‘ Figuren wird zugleich immer auch ein Blick auf die Mehrheitsgesellschaft geworfen. Entsprechend werden die unterschiedlichen Versehrungen, die die Figuren erfahren, im vorliegenden Beitrag nicht nur als individuelle Phänomene betrachtet, sondern als sozial hervorgebrachte. Gerade in provinziellen Erzählungen ist dieses Begriffsverständnis entscheidend, da sich die Figuren meist dem gegebenen sozialen Umfeld nicht entziehen können:

„Was nur ein paar Kilometer in den Bezirkshauptstädten Bruck an der Murr und Leoben gut gegangen wäre, musste hier zur Katastrophe führen. Tratsch gibt es überall, Abwechslung leider nicht. Hier [in der Provinz] ist man ein Leben lang Thema.“ (ebd., S. 35)

Entsprechend ist wenig verwunderlich, dass Versehrungen in provinziellen Kontexten in der Regel als Last oder Bürde empfunden werden und die versehrten Figuren zumeist ein Leben im Abseits führen. Zuweilen können Versehrungen aber auch – insbesondere im sonst ereignisarmen dörflichen Umfeld – zur Besonderheit werden und dabei für teils skurrile Formen der Unterhaltung sorgen, etwa, wenn Sepp das Blut eines anderen Kindes trinkt oder einer Ratte den Kopf abbeißt. Im Folgenden sollen diese drei im Roman prominent gesetzten Formen der Versehrung an ausgewählten Textbeispielen ebenso vorgestellt werden wie die (Ausgrenzungs-)Mechanismen, die greifen, wenn Versehrungen bzw. versehrte Figuren eine zu große (negative) Aufmerksamkeit erfahren.

Versehrungen als Last

Die intradiegetische Erzählung beginnt mit Sepps Geburt und der Einsicht, dass seine Haut auffallend weiß und kränklich aussieht. Statt jedoch Mitgefühl mit dem Neugeborenen zum Ausdruck zu bringen, fühlen sich die Umstehenden brüskiert („Der ist aber käsig!“, ebd., S. 21) oder „warten ab“ (ebd., S. 22), ob das Kind überhaupt überlebt: „Auf den Friedhöfen stehen die Kinderkreuze eng gedrängt, die Särge sind ja klein“ (ebd.). Als klar ist, dass Sepp durchkommt, bleibt keine Zeit für Kinderbetreuung. Sepps Mutter muss zurück aufs Feld und erntet von dem Bauern, für den sie arbeitet, nur wenig Verständnis für das schreiende Kind. Nur mit einem Stoffschnuller, den sie in Alkohol trinkt, kann sie das Kind beruhigen. Erst als sie bemerkt, dass Sepp nicht bloß ‚käsig‘, sondern ernsthaft krank ist, setzt sie das Hausmittel wieder ab. Allerdings werden folglich

„[d]ie Tage auf dem Feld [...] für Sepp und seine Mutter zur Hölle. Der nüchterne Sepp schreit und die aufgelöste Mutter kommt nicht zum Arbeiten, der Bauer tobt und

schimpft, ihr Mann, der vielleicht mit ihr am Ackerrand steht, schaut hilflos zum Himmel und fragt seinen unsichtbaren, aber alles sehenden Gott: ‚Was habe ich nur getan, dass du mich derart strafst?‘“ (ebd., S. 23)

Versehrungen werden in diesem Zusammenhang durch die Figuren also insgesamt als Last bzw. lästig erfahren: für Sepp aufgrund der physischen Schmerzen, für Vater und Mutter aufgrund des Drucks, den der Bauer erzeugt, für den Bauern, weil seine Arbeitskräfte nicht so funktionieren, wie sie es müssten. Die Umgangsweisen mit dieser Last sind dabei durchaus unterschiedlich: Die Mutter ist „aufgelöst[]“ und verzweifelt, der Bauer aggressiv und der Vater interpretiert die Versehrung des Sohnes als göttliche Strafe, auch wenn mit der Formulierung („seinen unsichtbaren, aber alles sehenden Gott“) angedeutet wird, dass er sich von diesem keine Hilfe verspricht. Als die Eltern schließlich entscheiden, sich dieser Last zu entledigen, indem sie das Kind bei einer Tante unterbringen, ist nicht die finanzielle Situation ausschlaggebend, sondern „vielmehr der Aufwand an Zeit und Hingebung, den solch ein Junge benötigt und die Eltern nicht aufbringen können“ (ebd., S. 24).

Versehrungen im Abseits

Dass ausgerechnet eine Tante dieses Bedürfnis nach Hingebung befriedigen kann, hängt damit zusammen, dass das Wort „Tante“ [...] nicht den Verwandtschaftsgrad [betont], ‚Tante‘ ist das Mal auf der Stirn einer unverheirateten Frau“ (ebd., S. 25), „kinderlos und einsam, da unfruchtbar oder verwitwet oder beides“ (ebd., S. 24). Würde sich die Tante nicht um Sepp kümmern, würden spätestens nach ihrem Tod die zurückgelassenen Gegenstände in ihrer kleinen Wohnung „die Sinnlosigkeit eines Lebens dokumentieren“ (ebd., S. 25). Entsprechend stellt die Krankheit Sepps für die Tante keine Last im Sinne des vorhergehenden Abschnitts dar – im Gegenteil, sie ist froh, endlich eine Aufgabe zu haben. Zugleich markiert diese neu gewonnene Erfüllung aber auch einen pathologischen Zustand, da die Tante ihre selbstempfundene und durch andere zugeschriebene Minderwertigkeit dadurch zu überwinden versucht, sich um ein krankes Kind zu kümmern. Es ist also kaum überraschend, dass die Tante Sepp nicht nur umsorgt, sondern auch von sich abhängig macht, sodass er selbst dann, als er längst ein junger Mann ist und die Tante wegen eines illegal durchgeführten Schwangerschaftsabbruchs von der Polizei abgeführt wird, „Mama“ [...] in der leeren Wohnung ruft“ (ebd., S. 134).

Wie sehr die Tante versucht, Sepp von der Öffentlichkeit abzuschirmen, wird u. a. im Kapitel „Rituale“ deutlich. Beschrieben wird hier, wie die Tante und Sepp am frühen Morgen zu einem Bauernhof aufbrechen, auf dem ein Schwein geschlachtet wird. Sepp soll hier frisches Blut trinken, um seine Krankheitssymptome zu lindern. Was für den Jungen eine unhinterfragte

Gewohnheit zu sein scheint, ist für die Tante ein durchweg unangenehmer Akt. Denn während Sepp das frische Blut trinkt, steht sie „tapfer daneben, erträgt die stieren Blicke der Bauersleut, die trotz aller Eile immer wieder zu dem bleichen Burschen mit dem blutverschmierten Mund starren. Ein sauberes Gewand hat er an und anpacken tut er auch nicht. Fremder kann man ihnen gar nicht sein!“ (ebd., S. 54) Da die Tante ähnliche Reaktionen auch von den anderen Dorfbewohner*innen erwartet, „hasten [sie] nach Hause, solange es dunkel ist“ (ebd., S. 55), denn „[n]iemand soll das sehen. Niemand soll fragen dürfen! ‚Was seid ihr schon so früh auf? Was ist das da in deinem Gesicht? Ist was passiert?‘“ (ebd.)

Wie schon im vorherigen Abschnitt zeigt sich auch hier, dass Versehrungen zwar häufig von einem individuell-physischen Problem ausgehen (Sepp muss wegen seiner Krankheit Blut trinken), sich dann aber auch auf die sozial-psychische Ebene verlagern: So bleiben die Blicke der Anwesenden von der Tante nicht unbemerkt und werden von ihr als ein Akt der maximalen Ab- bzw. Ausgrenzung und Verachtung gedeutet („Fremder kann man ihnen gar nicht sein!“). Und selbst als sie später mit Sepp den Heimweg antritt, imaginiert sie die möglichen Reaktionen hinsichtlich ihres morgendlichen Ausfluges. Entsprechend zieht sie es vor, ungesehen zu bleiben und sich nicht (erneut) einer kritischen Prüfung auszusetzen.

Sprachlich wird dieses Versteckspiel durch einen gezielt eingesetzten Hell-Dunkel-Kontrast untermauert. Ihre „Rituale“, die wiederkehrenden Begegnungen mit der Dorfgemeinschaft, vollziehen die Tante und Sepp in der Dunkelheit. Sie brechen noch in der Nacht auf – „[d]ie Kälte der Nacht ist noch im Zimmer“ (ebd., S. 52) – und bemühen sich, noch vor Sonnenaufgang wieder heimgekehrt zu sein: „Sie haben es eilig, denn gleich geht hier das Licht an!“ (ebd., S. 55) Dass das Licht ‚angeht‘ und nicht ‚aufgeht‘, hat seinen Grund:

„Im Tal gibt es keine Dämmerung, das Licht geht und kommt auf einen Schlag. Selbst wenn der Himmel blau leuchtet, ist es zwischen den Hängen stockdunkel. Erst wenn die Sonne es über den Kamm geschafft hat, platzt Helligkeit in die Furche. Was gerade noch von tiefem Schwarz umfassen war, springt auf wie ein erschrockenes Reh.“ (ebd., S. 54 f.)

Zweifelsohne ist mit dieser Passage auch eine besondere Eigenschaft der spezifisch dörflichen Sozialstruktur angesprochen, der zufolge die zwischenmenschlichen Beziehungen streng dichotom funktionieren: Entweder ist man Teil der Dorfgemeinschaft *oder* man ist ‚fremd‘, man ist gesund *oder* krank, man wird bewundert *oder* verachtet – ein graduelles Dazwischen scheint unmöglich. Für die Tante ist die eigene Zuordnung klar: „Licht ist nicht gut.“ (ebd., S. 55) Und damit meint sie freilich nicht nur den durch das Licht verursachten Schmerz auf Sepps empfindlicher Haut (also die physische Ebene), sondern vielmehr auch das Licht, das andere auf Sepp und sie selbst werfen und das sie aufspringen lässt „wie ein erschrockenes Reh.“

Versehrungen als Ereignis

Spätestens als Sepp von einem anderen Kind, das sich beim Spielen das Knie aufgeschlagen hat, darum gebeten wird, dessen Blut zu trinken, wird deutlich, wie sinnlos die Bemühungen der Tante letztlich sind und wie wahr es um die Tatsache bestellt ist, dass man Geheimnisse (auf dem Dorf) nicht einfach verbergen kann. „Sepp, im Umgang mit Kindern ungeübt, leckt das Blut von der Haut und von irgendjemandem kommen die passenden Worte: ‚Er ist ein Jude! Die trinken das Blut junger Mädchen!‘“ (ebd., S. 42) Zwar gehen die Kinder anschließend wieder auseinander, „als wäre nichts passiert“, und doch „ist etwas passiert!“ Denn Sepps Tat war „[e]inzigartig!“ (ebd.), er hat etwas getan „[w]ie kein anderer!“ (ebd.):

„Nicht nur aus den Fenstern Hönigsbergs wird die Nachricht gegossen, die alles verdirbt. Hinter verschränkten Unterarmen, oben aus der Fassade und drinnen in ihren kleinen und kalten Wohnungen wird erzählt: ‚Er ist gefährlich, jetzt überfällt er schon Kinder!‘“ (ebd., S. 43)

Sepp steht nun nicht mehr im Dunkeln, sondern mitten im (Rampen-)Licht – allerdings nicht im positiven Sinne, sondern vielmehr als „Fluchtpunkt aller Niedertracht“ (ebd., S. 45). Für Sepp hat man weder Bewunderung noch Mitleid übrig, sondern nur böse Worte: „[a]usgesetzter Hurensohn“, „Wolfskind“, „Schiacher Hund“, „Rotzkerl“ (ebd.) tönt es von allen Seiten.

Während es zu Beginn des Romans noch so scheint, als würden die Beleidigungen v. a. dem Zweck dienen, den eigenen Unmut zu äußern, manifestiert sich im Verlauf der Handlung deutlich, dass Sepps physische wie psychische Versehrtheit regelrechten Ereignischarakter im Dorf entwickelt. Denn immer wieder nutzen die anderen Kinder auf beinahe sadistische Weise Sepps Naivität aus, um ihn zu neuen Gräueltaten zu bewegen: so auch im Kapitel „Was die Ratte weiß“ (ebd., S. 74), in dem Sepp unter „rhythmischen Sepp-Sepp-Rufen“ (ebd., S. 75) dazu getrieben wird, einer lebenden Ratte den Kopf abzubeißen. Schließlich ist „Todesangst [...] unterhaltsam, wenn man auf der richtigen Seite der Geschichte steht“ (ebd., S. 74):

„Vorstellen will man sich das lieber nicht und natürlich will man sich genau das vorstellen! Da sind wir alle gleich. / Was für eine Sensation! / Man stelle sich das vor! / ‚Der Ratz hat er den Schädel abbissn!‘, so sagt’s der Dialekt und das klingt doch schon mal ganz schön. Der Schauer in der Gruppe, das Wieder- und Weitererzählen ist aufregend [...]“ (ebd., S. 75)

An dieser Stelle des Romans zeigen sich Versehrungen gleich in mehrfacher Hinsicht. Auf der untersten Ebene steht die Ratte, die zum willkürlichen Opfer der Mutprobe wird. Spätestens

als sich „[e]in Kreis starker und reaktionsschneller Beine [...] um sie gebildet [hat]“ (ebd., S. 74), spürt sie „Todesangst“ (ebd., S. 75) und weiß, „wem die Stunde schlägt“ (ebd., S. 74). Auf der darüberliegenden Ebene steht Sepp, der der Ratte Leid zufügt, weil er, das „weißkalkige Kind“ (ebd.), selbst leidet und um Aufmerksamkeit buhlt. Für die umstehenden Kinder ist das doppelte Leid, das sich ihnen offenbart, auch doppelte Sensation. Der ohnehin schon stigmatisierte Sepp leckt nicht nur Blut, er beißt nun auch einer Ratte den Kopf ab. „Jahrmärkte lebten einträglich von [solchem] Ekel und Mord, bis der Tierschutz kam, der in Wahrheit nur eine elende Hygienevorschrift ist“ (ebd., S. 78). Auf der obersten Ebene stehen schließlich die Eltern der Kinder, die nicht wahrhaben wollen, „[d]ass auch ihr Kind die Ratte zuvor ausfindig gemacht und gejagt, den Kreis mit anderen gebildet und Sepp-Sepp skandiert hatte, dass sie alle gemeinsam diesen lustvollen Schrecken veranstalteten“ (ebd., S. 76). Sie versehen Sepp nicht vordergründig dadurch, dass sie die Tat leugnen, sondern dadurch, dass sie die Geschichte zu ihren eigenen Gunsten und zulasten Sepps modifizieren. Dass *Sepp* (und nicht ihr eigenes Kind) der Ratte den Kopf abgebissen hat, „[d]as ist den Beteiligten in allen Details erinnerlich – selbst denen, die nie einer Vorführung beiwohnten. So was kann man doch nicht erfinden!“ (ebd., S. 77) Insbesondere diese letzte Ebene macht deutlich, wie stark sich Versehrungen verselbstständigen können. Denn obwohl es sich um einen dörflichen Kontext handelt, in dem der Kreis der Erstversehrenden prinzipiell übersichtlich ist, kann schon nach kurzer Zeit kaum noch bestimmt werden, von wem die Versehrungen urspränglich ausgegangen sind.

Versehrungen beseitigen

Dass sich Versehrungen im dörflichen Kontext auch kollektiv ereignen, wird insbesondere am Ende des Romans deutlich, als Sepp von der Dorfgemeinschaft geschlossen als gefährlich eingestuft, (vermutlich) abgeführt und in eine psychiatrische Klinik gebracht wird. Dort führt man eine Lobotomie¹ an ihm durch, einen „Einschnitt“, dem „keine Macke stand[hält], leider auch sonst nicht viel“ (ebd., S. 142). Bezeichnenderweise löscht der operative Eingriff Sepp nicht physisch (im Sinne einer Hinrichtung), sondern v. a. psychisch aus:

„Erst verengt sich das Blickfeld. In rasender Geschwindigkeit klappt dann Schwärze vors Weiß. Ein letzter hoher Ton summt in der Dunkelheit, ein Gedanke bricht in der Mittel entzwei, Sepp will ihn noch festhalten und weiß nicht, welchen Splitter greifen, und

¹ „Und Lobotomie, dieser Zungenspringer, Mundschmeichler, eine Stimmübung, fast ein Bonmot, ist etwas nüchterner betrachtet die operative Durchtrennung der vom Stirnhirn zu anderen Hirnteilen ziehenden Nervenbahnen. Und sie ist damals unglaublich populär“ (Duda 2019, S. 149).

dann ist nichts mehr, echte, unbeschreibliche Existenzlosigkeit. Kein ‚ich‘, kein ‚du‘, nur noch null Komma null.“ (ebd., S. 145)

Der Auslöser für diese drastische Maßnahme ist der Suizid einer jungen Frau, die ihre Schwangerschaft durch Sepps Tante hat abbrechen lassen. Sepp beobachtet den Abbruch zunächst heimlich, später hält er die Hand der Frau und verliebt sich in sie.² Von da an stellt er ihr in aller Öffentlichkeit nach, indem er ihr jeden Sonntag mit einem Blumenstrauß vor der Kirche auflauert. Schließlich sind es seine anbiedernden Briefe, die die Polizei in der Schublade der Verstorbenen findet und die Sepp für die Tat verantwortlich zu machen scheinen. Eine Anklage gegenüber Sepp erfolgt jedoch nicht (wie auch bei einem Suizid, bei dem es keine*n Mörder*in oder ‚Verantwortliche*n‘ gibt). Vielmehr ist es das Dorf als Kollektiv, das Sepp als Sündenbock auswählt, um von der eigenen (Mit-)Schuld am Suizid der Frau abzulenken, für den es sicher eine Vielzahl von Gründen gibt.

Im Kapitel „Von Ameisen und Schnitzeln“ (ebd., S. 137) wird dieser Prozess bildlich zur Anschauung gebracht. Das Kapitel beginnt mit der Feststellung, dass bei Ameisen „erst das Ganze ein funktionierender Organismus ist“ (ebd.) und ein Loch im Bau durch alle Tiere gleichermaßen geflickt wird: „Der Organismus produziert Heil- und Botenstoffe, Genaues weiß man nicht, aber es kommt zu Verklumpungen. Irgendwann ist wieder alles gut“ (ebd.). Es liegt auf der Hand, dass diese Passage auf den dörflichen Kontext zu übertragen ist: Mit der Selbsttötung der Frau wird auch die soziale Funktionsfähigkeit des Dorfes in Mitleidenschaft gezogen, die es nun wiederherzustellen gilt – ungeachtet der möglichen „Verklumpungen“ bzw. Kollateralschäden. Und tatsächlich:

„An den Kreuzungen treffen sich Einzelne und Paare, verbinden sich dort zu Truppen, die, angeführt vom Bedürfnis, im Großen und Ganzen aufzugehen, dem Gasthaus zuströmen. [...] In der Nähe des Gasthofs angekommen, erinnern die Laute nicht mehr an Stimmen. [...] Man hört Klappern und Zischen, ein hochfrequentes Quietschen aus den Mündern. Motorengebrumm und dampfheißen Pfeifen. Alles ist Mechanik. [...] ‚Der Junge ist eine Gefahr!‘ – Das stand schon vorher fest und wird nur noch vielberedt untermauert und festzementiert.“ (ebd., S. 139 f.)

Auffällig an dieser Textpassage ist, dass sprachliche Bilder aus zwei gänzlich verschiedenen Bereichen zusammengeführt werden. Auf der einen Seite steht das fast schon naturwüchsige,

² Bezeichnend für die Handlung ist zudem, dass Sepp während dieser Prozedur (unbemerkt von der Tante und der Frau) seinen ersten Orgasmus erlebt. Auch hier wird also ein Moment der Versehrung zum Ereignis (vgl. dazu die Ausführungen oben), allerdings unter Ergänzung einer erotischen Dimension.

einem Makroorganismus ähnelnde Bestreben, einen existenzbedrohenden Schaden zu reparieren; auf der anderen Seite scheint gerade das Zusammenkommen der Menschen zu deren Entnaturalisierung zu führen. Die Menschen verlieren ihre Stimmen, zu hören ist nur noch ihr „Klappern“, „Zischen“, „Quietschen“, „Motorengebrumm“, „Pfeifen.“ Am Ende scheint jede Menschlichkeit verloren, „[a]lles ist Mechanik“.

Der Gedanke, dass dieses Handeln den Dorfbewohner*innen quasi in Fleisch und Blut übergangen ist, wird im Kapitel auch dadurch unterstrichen, dass im Kursivdruck immer wieder Einschübe vorgenommen werden, die in pedantischer Manier beschreiben, wie an Sonn- und Feiertagen Schnitzel zubereitet und verspeist werden sollten:

„Das Geheimnis liegt in der Zubereitung. [...] [A]ufschneiden muss man selber, das ist das A und O, nur das garantiert maximale Kontrolle. [...] Die Schläge dürfen nicht zu heftig sein, sonst verliert das Fleisch an Konsistenz und Halt. [...] Geschälte Knoblauchzehen müssen ins Fett fürs Aroma, das Feuer wird auf kleine Stufe gestellt. [...] Timing ist alles. [...] Brot bleibt auf der Tischdecke, Salat wird aus der Schüssel direkt in den Mund verfrachtet. „Sonst schmeckt es nicht.““ (ebd., S. 138–140; kursiv i. Orig.)

Dem ersten Anschein nach irritiert die Parallelisierung einer Kochanleitung und des gemeinsamen, mechanischen Bestrebens, einen Menschen loswerden zu wollen. Beidem gemein ist allerdings der Grundtenor, dass wie bei der Zubereitung der Liebesspeise auch im sozialen Miteinander keine Abweichungen toleriert werden („[s]onst schmeckt es nicht“). Wie bereits herausgearbeitet wurde, liegt auch dieser Einstellung die geteilte Auffassung zugrunde, dass es sich bei Versehrungen (Tod, Krankheit etc.) um eine Last handelt, die vielleicht kurzzeitig zum Ereignis avancieren kann, langfristig aber aus der Dorfgemeinschaft heraus ins Abseits gedrängt werden muss. Dass dabei die grundsätzlichen Probleme ignoriert werden und es sich um nicht mehr als eine Scheinlösung handelt, wird am Ende des Kapitels unter erneutem Rückgriff auf die Ameisenmetapher reflektiert: „Von Ameisen sagt man, dass danach alles wieder aussieht wie zuvor. Jedenfalls sieht man nichts mehr und merkt erst wieder was, wenn einer ein Loch schlägt“ (ebd., S. 140).

Didaktische Überlegungen

Versehrungsgeschichten wie die hier analysierte stellen kein grundsätzlich neues Phänomen dar, sondern sind seit jeher fester Bestandteil (kinder- und jugend-)literarischer Texte. Vor diesem Hintergrund gerieten und geraten sie immer wieder in den Blick literaturwissenschaftlicher und -didaktischer Forschung (vgl. z. B. Standke & Wrobel 2019 sowie die Zeitschrift

JuLit 3/2017). Insbesondere das didaktische Interesse an Versehrungsliteratur dürfte sich aus derer individueller, sozialer und kultureller Bedeutsamkeit für Lesende im Allgemeinen und Schüler*innen im Besonderen heraus begründen (vgl. dazu ausführlich Kepser & Abraham 2016, S. 19–27). So wird mit der Lektüre entsprechender Texte beispielsweise die Hoffnung verbunden, dass Schüler*innen nachvollziehen (lernen), welche Sorgen und Ängste versehrte Personen möglicherweise umtreiben oder wie sich von anderen wahrgenommen fühlen (Fremdverstehen), und dass Schüler*innen dabei zugleich auch ihre eigene Identität samt der darin verwurzelten versehrungsbezogenen Einstellungen und Haltungen weiterentwickeln. Zudem erlangen Schüler*innen die Möglichkeit, über Literatur als Teil des kulturellen Gedächtnisses zu reflektieren, welche Position ihre eigene oder andere Gesellschaft(en) damals und heute zu unterschiedlichen Aspekten von Versehrung beziehen bzw. bezogen haben.

Neuen Antrieb erhält die Auseinandersetzung mit *Sick Lit* insbesondere im Kontext von Überlegungen zu inklusivem Literaturunterricht, in dem es Texte auszuwählen gilt, die sich thematisch mit Krankheit, Behinderung, Ausgrenzung etc. beschäftigen „und damit Angriffspunkte für die Analyse von Exklusionsmechanismen bzw. Inklusionsstrategien bieten“ (Frickel & Kagelmann 2016, S. 19) sowie „über den Weg der Enttabuisierung und Aufklärung Verständnis und Toleranz für z. B. von einer Thematik Betroffene [...] erwirken“ (ebd.). Neben thematischen Aspekten wird für die Textauswahl in inklusiven Settings des Weiteren der Anspruch erhoben, Schüler*innen mit ästhetisch anspruchsvoller Literatur zu konfrontieren und nicht (ausschließlich) auf „problemorientierte, leicht zugängliche“ (Olsen 2016, S. 68) Texte zurückzugreifen, die den Schüler*innen von vornherein „gering ausgebildete literarische Verstehensfähigkeiten und ein mangelndes Interesse an Literatur unterstellen“ (Volz 2016, S. 232).

Christian Dudas *Milchgesicht* besitzt u. E. das Potenzial, beiden Ansprüchen gleichermaßen gerecht zu werden. Denn zum einen werden – die vorangegangenen Abschnitte haben es gezeigt – Versehrungen verschiedener Art nicht nur facettenreich zur Anschauung gebracht, sondern es wird auch deren soziale Einbettung beleuchtet, wodurch insbesondere gesellschaftliche Exklusionsmechanismen von den Schüler*innen aufgedeckt und nachvollzogen werden können. Zum anderen gewinnt der Roman ästhetische Komplexität dadurch, dass die Krankheitsdarstellungen als literarische Konstruktionen in historisch-provinzielle Distanz gerückt und (auto-)biografisch vermittelt werden. Beide Aspekte sollen nachfolgend ausblickhaft dargestellt werden.

Versehrungen als Thema im Literaturunterricht

In einem Überblick zu Krankheitsdarstellungen in der Kinder- und Jugendliteratur kann Iris Schäfer (2017) historisch zwei Entwicklungstendenzen ausmachen. Einerseits lasse sich seit

den 1970er Jahren eine zunehmende Präsenz von psychischen Krankheiten in der Kinder- und Jugendliteratur beobachten, während zuvor fast ausschließlich physische Krankheitsbilder dominierten. Andererseits zeichne sich insbesondere neuere krankheitsbezogene Kinder- und Jugendliteratur dadurch aus, dass das „kranke Kind [...] kein bemitleidenswerter Nebencharakter mehr [ist], der mit einer wundersamen Heilung für duldsames Erleiden belohnt wird“ (Schäfer 2017, S. 8). Vielmehr werde in jüngeren Texten bewusst auf ein Happyend verzichtet und so der Fokus auf die Endlichkeit des Lebens gelenkt (vgl. ebd.). Beide Tendenzen lassen sich auch in Dudas Roman erkennen. So machen die vorangegangenen Analysen deutlich, dass physische Versehrungen in der Regel nicht isoliert stehen, sondern mit psychischen einhergehen und für beide keine Aussicht auf Heilung oder Besserung besteht. Im Gegenteil, mit der Durchführung der Lobotomie wird Sepp seiner psychischen Existenz beraubt und auch physisch geschädigt; statt eines glücklichen Ausgangs gibt es also eine Katastrophe.

Im Literaturunterricht können diese Merkmale von Versehrungsgeschichten gemeinsam mit den Schüler*innen herausgearbeitet werden. Denkbar wäre beispielsweise, die unterschiedlichen Stationen von Sepps Versehrungen biografisch nachzuzeichnen. Hierbei würde sichtbar wären, wie sich die Versehrungen durch die Dorfgemeinschaft immer mehr zuspitzen (stierende Blicke am Anfang, später die an Gewalt und Perfidität zunehmenden Mutproben) und schließlich in der Lobotomie ihr gewaltsames Ende nehmen. Zu beachten wäre bei diesem Vorgehen, dass unterschiedliche Formen der Versehrung zumindest heuristisch auseinandergehalten werden (physisch vs. psychisch, individuell vs. sozial bedingt, Wahrnehmung als Last vs. Wahrnehmung als Ereignis), um der im Roman aufscheinenden Vielfalt des Konstrukts möglichst differenziert zu begegnen. Beispielsweise macht es einen Unterschied, ob jemand aufgrund einer Erbkrankheit physisches Leid erlebt (etwa, wenn Sepp wegen der Sonne Schmerzen hat) oder ob die Krankheit von anderen zum Anlass genommen wird, der kranken Person physisches oder psychisches Leid zuzufügen.

Um sich im Gemenge der unterschiedlichen Versehrungsformen und -mechanismen, die im Roman angesprochen werden, nicht zu verlieren, können neben einer Schwerpunktsetzung auf Klassenebene auch stärker individualisierte Differenzierungsmaßnahmen zum Tragen kommen. Möglich wäre beispielsweise, dass sich einige Schüler*innen (in Partner- oder Gruppenarbeit) stärker mit den physischen, andere mit den psychischen Versehrungen im Roman befassen. Auch eine Differenzierung auf Basis der Figuren im Text wäre denkbar (z. B. Fokus auf Sepp als krankes Kind/kranker Jugendlicher vs. Fokus auf die Tante als alleinstehende Frau vs. Fokus auf die junge Frau, die ihre Schwangerschaft abbricht und sich letztlich umbringt). Innerhalb der einzelnen Schwerpunktthemen könnten dann wiederum verschiedene Schwierigkeitsniveaus entsprechend der Lernvoraussetzungen der Schüler*innen beispielsweise danach entworfen werden, wie viele Textstellen bzw. Figuren für die Auseinandersetzung berücksichtigt werden müssen, ob weitere Sachtexte (z. B. zum Thema Mobbing,

Schwangerschaftsabbruch etc.) oder literarische Texte (im Sinne eines Textvergleichs mit anderen Versehrungsgeschichten) einbezogen werden sollen oder ob der Text in andere künstlerische Formen transformiert werden soll (z. B. szenisches Spiel oder Nutzung von Spielfiguren zur Darstellung bestimmter Figurenkonstellationen).

Versehrungen als literarische Konstruktionen

Bei den oben formulierten unterrichtspraktischen Überlegungen ist zu bedenken, dass Versehrungsgeschichten letztlich immer auch literarische Konstruktionen sind. Schäfer zufolge gehe mit diesem Konstruktionscharakter

„[...] die Möglichkeit der Überzeichnung und künstlerischen Ausformung geschilderter Leidensprozesse wie auch leidender Figuren [einher]. Das kranke Kind kann als Stigma einer als pathologisch markierten Gesellschaft erscheinen, als Repräsentant des Bösen, als rätselhaftes Wesen, dessen Sprache es zu lesen gilt und vieles mehr. Auch die Krankheit, an der es leidet, kann für sich selbst stehen oder aber über sich hinausweisen. Dieser Facettenreichtum macht den besonderen Reiz der Analyse literarischer Krankheitsdarstellungen sowie erkrankter kindlicher Figuren aus.“ (ebd.)³

Die Besonderheit von Dudas *Milchgesicht* liegt im Vergleich zu anderen kinder- und jugendliterarischen Romanen sicher v. a. darin, dass dieser Konstruktionscharakter an vielen Stellen sehr deutlich hervortritt und stellenweise sogar explizit markiert und reflektiert wird, etwa wenn der Erzähler Duda in der Rahmenerzählung betont, sich bei der Schilderung von Sepps Biografie nicht auf historisch abgesicherte Fakten über real existierende Personen zu beziehen. Zugleich wird aber in der intradiegetischen Erzählung versucht, eine „Suggestion von Authentizität“ (Fetz 2011, S. 57) dörflichen Lebens zu erzeugen. Diese entsteht beispielsweise dadurch, dass für einen provinziellen Kontext (in Österreich) ‚typische‘ Namen (Sepp, Cäcilia, Lore etc.), Personengruppen (Tante, Wirt etc.), Anekdoten (Kind beißt einer Ratte dem Kopf ab) u. a. mehr aufgerufen werden. Ebenfalls ist es kaum ein Zufall, dass Sepp ausgerechnet an Albinismus leidet – einer seltenen Erbkrankheit, die gerade in ruralen Kontexten früherer Zeiten „Ausdruck eines zu engen verwandtschaftlichen Grades der Eheleute“ (Duda 2019, S. 24) ist.

³ Zugleich lässt sich mit Susan Sontag (1978) allerdings auch argumentieren, dass gerade die facettenreiche, mitunter überzeichnete Darstellung von Krankheiten in der Literatur zur Festigung negativ aufgeladener Stereotype beiträgt.

Entsprechend liegt es nahe, mit Schüler*innen über diesen Konstruktionscharakter ins Gespräch zu kommen. Mit Blick auf Versehrungen kann den Lernenden beispielsweise gerade aufgrund der literarischen Zuspitzungen in vielen der berichteten Episoden bewusstwerden, dass Versehrungen sich immer relativ zu den sozial-historischen Kontexten verhalten, in die sie eingebettet sind. Entsprechend hat sich die Sicht auf vieles von dem, was Anfang des 20. Jahrhunderts auf dem Dorf noch als ‚krank‘, ‚komisch‘ oder ‚unnormal‘ galt, heute (in mehr oder weniger starkem Maße) geändert. Zwar werden, um nur ein Beispiel zu nennen, an Albinismus erkrankte Personen heute noch immer Opfer von Diskriminierung, allerdings gibt es auch zahlreiche Aktivist*innen und Selbsthilfegruppen, die sich medienwirksam für die Rechte dieser Personen einsetzen: so etwa das südafrikanische Model Thando Hopa, die 2019 als erste Frau mit Albinismus auf dem Cover des Modemagazins *Vogue* (Portugal) zu sehen war (vgl. Moreira 2019). Insofern lassen sich bei der Besprechung des Textes im Unterricht Aspekte historischen Lernens mit Aspekten literarischen Lernens verknüpfen, indem „Fiktionalität, Faktizität und Authentizität miteinander in Beziehung [gesetzt werden]“ (von Brand 2016, S. 10). Fragen ließe sich beispielsweise, welche Formen von Versehrungen im Text mehr oder weniger authentisch dargestellt werden, an welchen Stellen der Erzähler explizit mit historisch verbürgten Fakten bricht oder wo der Text möglicherweise durch „einseitige Darstellungen, unzulässige Hervorhebungen, nicht verallgemeinerbare Einzelfälle oder Verfälschungen“ (ebd., S. 8) eine differenzierte Geschichtswahrnehmung verstellt. Diese Fragen drängen sich bei einem (auto-)biografisch gefärbten Roman umso mehr auf, als sich bei Biografien im Allgemeinen das Paradox zeigt, „dass erst die Inszenierung von Authentizität den biographischen Effekt erzeugt“ (Fetz 2011, S. 54). Insgesamt wird also deutlich, dass der Roman vielfältige Möglichkeiten bietet, um bei Schüler*innen eine sprachliche und inhaltliche Auseinandersetzung mit dem Thema Versehrungen anzuregen – und zwar ungeachtet der Tatsache, dass auf dem Dorf eigentlich ‚nix los‘ ist.

Literatur

- von Brand, Tilman: Historisches Lernen im Literaturunterricht. Literarisches Verstehen und historisches Bewusstsein – ein symbiotisches Verhältnis. In: Praxis Deutsch 259 (2016), S. 4–11.
- Deutsche Akademie für Kinder- und Jugendliteratur: Jugendbuch des Monats April 2020. <https://www.akademie-kjl.de/buch-app-empfehlungen/buch-des-monats/> (01.09.2021).
- Duda, Christian: Milchgesicht. Roman. Weinheim: Beltz & Gelberg 2019.
- Fetz, Bernhard: Biographisches Erzählen zwischen Wahrheit und Lüge, Inszenierung und Authentizität. In: Klein, Christian (Hrsg.): Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien. Stuttgart: Metzler 2011, S. 54–60.

- Frickel, Daniela A./Kagelmann, Andre: Der inklusive Blick: Die Literaturdidaktik und ein neues Paradigma. In: dies. (Hrsg.): Der inklusive Blick. Die Literaturdidaktik und ein neues Paradigma. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2016, S. 11–34.
- Gansel, Carsten: Störungen des ‚Selbst‘ – Trauma-Erfahrungen und Möglichkeiten ihrer künstlerischen Konfiguration – Vorbemerkungen. In: ders. (Hrsg.): Trauma-Erfahrungen und Störungen des ‚Selbst‘. Mediale und literarische Konfigurationen lebensweltlicher Krisen. Berlin: De Gruyter 2020, S. 1–6.
- Grimm, Jacob/Grimm, Wilhelm: Versehen. In: dies.: Deutsches Wörterbuch. Bd. 25: Zwölfter Band I. Abteilung. V–Verzwunzen. Bearb. v. E. Wülcker, R. Meiszner, M. Leopold u. a. Fotomechanischer Nachdruck der Erstausgabe 1956. München: dtv 1991, Sp. 1259–1263.
- Kepser, Matthis/Abraham, Ulf: Literaturdidaktik Deutsch. Eine Einführung. 4., völlig neu bearb. u. erw. Aufl. Berlin: Erich Schmidt 2016.
- Kultusministerkonferenz (Hrsg.): Bildungsstandards im Fach Deutsch für die Allgemeine Hochschulreife. Beschluss der Kultusministerkonferenz vom 18.10.2012. https://www.kmk.org/fileadmin/veroeffentlichungen_beschluesse/2012/2012_10_18-Bildungsstandards-Deutsch-Abi.pdf (01.09.2021).
- Magirius, Marco/Heins, Jochen: Psychische Krankheiten in jugendliterarischen Romanen. Zur Spezifik autodiegetischer Narration. In: Literatur im Unterricht 18 (2017), S. 153–162.
- Moreira, Joana: Thando Hopa: „As a black, African, and woman with albinism, I have fought for empowerment my whole life.“ (09.04.2019) <https://www.vogue.pt/thando-hopavogue-portugal-interview> (01.09.2021).
- Olsen, Ralph: Lust, Niemandes Schlaf zu sein ... – Anmerkungen zur Problematik der Textauswahl im inklusiven Literaturunterricht. In: Frickel, Daniela A./Kagelmann, Andre (Hrsg.): Der inklusive Blick. Die Literaturdidaktik und ein neues Paradigma. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2016, S. 61–88.
- Schäfer, Iris: Das siechende Kind. In: JuLit 3 (2017), S. 3–9.
- Sontag, Susan: Illness as Metaphor. New York: Farrar, Straus and Giroux 1978.
- Standke, Jan/Wrobel, Dieter (Hrsg.): Krankheit erzählen. Texte der Gegenwartsliteratur und Perspektiven für den Literaturunterricht. Trier: WVT 2019.
- Twellmann, Marcus: Dorfgeschichten. Wie die Welt zur Literatur kommt. Göttingen: Wallstein 2019.
- Volz, Steffen: Literarisches Lernen für alle – literarästhetisch anspruchsvolle Texte im Literaturunterricht: eine Problemskizze. In: Frickel, Daniela A./Kagelmann, Andre (Hrsg.): Der inklusive Blick. Die Literaturdidaktik und ein neues Paradigma. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2016, S. 229–244.

„Kaltes Licht.“ Versehrung erzählen am Beispiel von Stephan Roiss' *Triceratops* (2020)

1 Versehrung erzählen – Versehrung verstehen: Fragestellung und Methode

Indem das Erzählen von Versehrung als sprachliche Handlung ‚Welt‘ benennt und konstruiert, ist es ein wesentliches Instrument, um Versehrung zu verstehen. Gerade in narrativen Texten der Gegenwartsliteratur wird Versehrung häufig thematisiert und reflektiert (vgl. Meißner 2019). Dabei können verschiedene Tendenzen beobachtet werden: Versehrung wird häufig als intersektionales Phänomen greifbar, wobei als bestimmende Kategorien v. a. Geschlecht, Alter, Klasse und gesellschaftlicher Entwicklungsstand wirksam werden. Das Interesse verlagert sich – sofern eine solche Unterscheidung überhaupt getroffen werden kann – von Formen physischer zu Formen psychischer Versehrung, die Perspektive wendet sich von den Versehrenden zu den Versehrten (vgl. z. B. Jovana Reisinger *Still halten* (2017), Cornelia Schutti *Der Himmel ist ein kleiner Kreis* (2021), Valerie Fritsch *Herzklappen von Johnson & Johnson* (2020), Angela Lehner *Vater unser* (2019)). Als vulnerable Gruppe rücken vermehrt Kinder in den Fokus, wie etwa bei Gabriele Kögl *Gipskind* (2020), Lucia Leidenfrosts *Wir verlassenen Kinder* (2020) und eben auch Stephan Roiss' Debütroman *Triceratops* (2020), auf den der folgende Beitrag fokussiert.

In einem einführenden Abschnitt sollen zunächst ‚Versehrbarkeit‘ und ‚Versehrung‘ theoretisch grundiert und für die anschließende Textarbeit funktionalisiert werden. Hier scheinen insbesondere performativ-soziologische Zugänge zum Subjekt, wie sie u. a. Butler (1998) entwickelt hat, relevant. Für die Haut als ‚Ort‘ bzw. Passage von Versehrung wird auf das Theorem der Grenze von Bachtin (1995) zurückgegriffen, wie es von Benthien (²2001) für eine Kulturgeschichte der Haut produktiv gemacht wurde. Eine Modellierung von ‚Versehrung‘ als Analyse-Kategorie erfolgt u. a. über die Parameter von Aktivität, Zeitlichkeit und Körperlichkeit. Im analytischen Abschnitt fokussiert der umfangreichere erste Teil auf die erzählte Versehrung, insbesondere auf ihre Formen und deren sprech-, schrift- und bildsprachliche Evidenz in zeichenhaften und performativen Papier- bzw. Körperbeschriftungen und -einschreibungen sowie deren ‚Lesbarkeit‘ in *Triceratops*.¹ Der zweite fragt danach, inwiefern sich Versehrung

¹ Psychologische, soziale und ethische Dimensionen von Versehrung werden dabei stets mitgedacht.

im Erzählen (etwa über strukturelle Merkmale und die narratologische Größe der Stimme) manifestiert, der Text folglich selbst als ‚Versehrtes‘ zu lesen ist.

2 Versehren

Für eine Untersuchung von ‚Versehrung‘ im (literarischen) bzw. als (literarischer) Text kann auf Ergebnisse aus unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen zurückgegriffen werden: auf wort- und begriffsgeschichtliche Darstellungen von Versehrung (meist mit Bezug auf Grimm & Grimm 1991, Sp. 1259–1263, so etwa Nitschmann 2015, S. 32–36 sowie Krüger-Fürhoff 2001, S. 21–23), auf Versuche ihrer semantischen und funktionalen Bestimmung und/oder ihrer Abgrenzung zu ähnlichen Phänomenen wie Krankheit, Verletzung und Behinderung (vgl. u. a. Dederich 2020, S. 65–82) sowie auf philosophische, anthropologische, soziologische und psychologische Begründungen von Versehrung (für Überblicksdarstellungen mit je unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen vgl. z. B. Aktaş 2020, S. 7–22 sowie Nitschmann 2015, S. 92–167). Wichtige Impulse für eine Konfiguration von Versehrbarkeit und Versehrung können aus der Vulnerabilitätsforschung (vgl. zuletzt Aktaş 2020, Stöhr, Lohwasser, Noack Napoles u. a. 2019) wie aus der Gewaltforschung (vgl. Gudehus & Christ 2013 sowie Staudigl 2014) gewonnen werden.

Versehrbarkeit wird im Folgenden als eine generelle Affizierbarkeit des Menschen durch ‚Welt‘ gefasst (vgl. Dederich 2020, S. 67 im Anschluss an Waldenfelds). Allerdings scheint eine (ausschließliche) Fokussierung auf eine (grundsätzliche) Versehrbarkeit ‚des‘ *Menschen* im Sinne einer *conditio humana* (vgl. dazu die Monografie von Janssen 2018) zu kurz gegriffen. Ein (im engeren Sinn) anthropologisches Konzept von Versehrbarkeit wird daher erstens auch für Tiere (vgl. bereits Schnell 2017, S. 17) und Dinge geöffnet, wie es – grundgelegt in der Verletzung von Unbelebtem (vgl. Grimm & Grimm 1991, Sp. 1261) – diverse Vulnerabilitätsentwürfe (vgl. u. a. Bürkner 2010, S. 24) kennzeichnet. Zweitens wird eine soziale Situiertheit, wie sie Butler am Beispiel der Vulnerabilität und insbesondere der Verletzung durch Sprache in zuvor nicht gekannter Radikalität postuliert hat (vgl. Butler 1998, insbes. S. 26; vgl. auch Dederich 2019, S. 225–228), als konstitutiv für Versehrbarkeit gefasst.² Mit anderen Worten: Versehrung verfügt über eine relationale Qualität und findet innerhalb von Gemeinschaften statt. Sie erfolgt *durch* (menschliche oder nicht-menschliche) Akteure, die als Individuen, als Gruppierungen/Kollektive sowie als deren strukturelle und institutionelle Formationen bestimmt werden können, bzw. *an* diesen und beeinflusst deren physische und/oder psychische und/oder soziale Verfasstheit. Für die Versehrung und das Erzählen von ihr bedeutet das: Versehrtheit

² D. h., dass nicht nur die konkrete Verletzung, sondern auch die prinzipielle Verletzbarkeit sozial ‚gemacht‘ ist.

als universelle Disposition bzw. Prädestination ‚bedarf‘ einer ganz konkreten Aktualisierung (vgl. Dederich 2020, S. 68). Versehrung wird darüber hinaus nicht notwendigerweise als unbewältigbar gedacht. Eine Bestimmung, die auf die Ursache oder die (Un-)Möglichkeit von Heilung gründet und Versehrung von der (erworbenen und reversiblen) Verletzung und der (angeborenen und irreversiblen) Behinderung unterscheidet (vgl. Nitschmann 2015, S. 34), soll daher auch nicht weiterverfolgt werden.

Versehrung soll für *Triceratops* in ihrer „doppelte[n] Faktizität“ (Dederich 2019, S. 221) in den Blick genommen werden: erstens als ‚Tun‘ (d. h. das Zufügen, Beibringen) von Versehrung sowie dessen abschließender Effekt, das Versehrt-Haben, und zweitens als ‚Erfahren‘ (d. h. das Erleiden, Zulassen/Dulden im Sinne eines Nicht-Abweisens) von Versehrung sowie, als dessen Ergebnis, der Zustand des Versehrt-(Worden-)Seins. Damit rückt sowohl die Rolle des Agens als auch die des Patiens (vgl. Hane 2014, S. 12 mit Bezug auf Krämer 2010) in den Blick; eine Gleichsetzung mit der geläufigen, nicht nur strukturell – in der Selbstversehrung fallen z. B. beide in eins –, sondern auch aufgrund von historischen Markierungen und ideologischen Implikationen problematischen ‚Täter*in‘-, ‚Opfer‘-Dichotomie soll hier nicht erfolgen.³ Versehren/Versehrt-Haben und Versehrt-Werden/Versehrt-Sein⁴ können über ein dialektisches Verhältnis beschrieben werden, über das immer auch Macht verhandelt wird. Über die Momente von Urheber(-schaft) und Intention(-alität) sind sie auf Gewalt – definiert als Verletzung einer allgemein geltenden Bestimmung von Integrität (vgl. Delhom 2014, S. 161 u. 164–166) – rückführbar (vgl. ebd., S. 158). Dem Versehren und seinen Effekten wird damit unumgebar ein Unversehrtes als vorgängig gedacht. In der Idee des ‚Heilen‘ und des ‚Ganzen‘ liegt es als Folie, die als Norm wie als ‚Normalität‘ gesetzt ist, der Versehrung zugrunde, die dadurch als Phänomen der Devianz (vgl. Nitschmann 2015, S. 131) beschrieben werden kann und häufig als defizitär markiert ist.

3 Stephan Roiss: *Triceratops*

Stephan Roiss⁵ hat Kunstwissenschaft und Philosophie sowie Literarisches Schreiben am Deutschen Literaturinstitut Leipzig studiert und lebt als freier Autor und Musiker in

³ Was Goltermann zu Recht für die Figur des Opfers (von Gewalt) festgehalten hat – nämlich, dass diese „als das Resultat von veränderbaren Fremd- und Selbstzuschreibungen“ (Goltermann 2020, S. 73) zu begreifen ist und somit historisch und kulturell formatiert ist –, muss auch für die Figur der*des Täter*in veranschlagt werden.

⁴ In anderer Diktion: Verletzungsmacht und -offenheit (vgl. Nungesser 2019, S. 383).

⁵ Die ausführlichsten bio-bibliografischen Informationen finden sich auf der offiziellen Autorenwebsite <https://stephanroiss.at/> (30.06.2021).

Ottensheim und Graz. Er wurde u. a. mit dem Preis der Akademie Graz 2013, dem Else-Lasker-Schüler-Dramatikerpreis 2016, dem Hamburger Gast (Stadtschreiber) sowie dem Förderpreis der Wuppertaler Literatur Biennale (beide 2018) ausgezeichnet. Sein Fokus liegt auf szenisch-performativen Formaten (Hörspiel, Theater, Musik – häufig mit Impro-Charakter). In seinen vergleichsweise raren narrativen Texten spielen Versehrbarkeit und Versehrung eine zentrale Rolle. Der schmale Band *Gramding* (2012) erzählt von einem (ungewollten) Zivildienst in einer Alten- und Pflegeeinrichtung und fokussiert damit auf eine sehr spezielle Konfiguration von Versehrbarkeit.⁶ Das durch verschiedene Stipendien geförderte⁷ Romandebüt *Triceratops* (2020) handelt von einer dysfunktionalen Familie in den (späten) 1980er und 1990er Jahren. Im Zentrum eines komplexen Milieus von Versehrung steht der zunächst kindliche, im weiteren Verlauf der Handlung jugendliche Protagonist, durch den das Erzählte auch perspektiviert wird. Zusammen mit anderen Texten, die Versehrung thematisieren und reflektieren,⁸ hat *Triceratops* 2020 auf der Longlist des Deutschen Buchpreises gestanden. Von der Literaturkritik wurde der Roman viel und durchwegs positiv rezipiert (vgl. u. a. Müller, Magenau, Szigetvari, Ruthner, vom Berg, alle 2020); literaturwissenschaftliche Beiträge sind bislang⁹ nicht erschienen.

4 Erzählte Versehrung

Triceratops handelt von versehrten Dingen und dem Umgang mit ihnen: Spiegel und Fensterscheiben gehen zu Bruch, Geschirr wird zerschlagen, einer Märtyrerfigur – mutmaßlich dem Heiligen Sebastian, der dadurch ein zweites Mal zum Gefolterten wird – werden die Pfeile aus der Brust gerissen und verbrannt; eine Matroschka-Puppe wird in den Fluss geschleudert, die Puzzlestücke des gelegten Bildes werden mit einem Tritt im Raum versprengt, eine einarmige Playmobilfigur wird vom Spiel ausgeschlossen, ein Schaukelpferd weint aus ungenannten Gründen aufgenähte Tränen. Tatsächlich vollzogene Akte von Gewalt und Destruktion (z. B. die in Brand gesetzten Boote) wechseln mit vorgestellten (z. B. der Flammenwerfer-Attacke gegen das Turmhotel). *Triceratops* erzählt auch von versehrten Tieren – den erschlagenen

⁶ Mit den Affektionen durch Alter, Krankheit, Institutionalisierung und soziale Depravation.

⁷ U. a. das Start-Stipendium des Bundeskanzleramts Österreich 2018 sowie das Jubiläumsfondsstipendium der Literar Mechana 2019; Teile daraus wurden bereits 2016 mit dem Förderpreis Floriana 2016 ausgezeichnet, vgl. <https://stephanroiss.at/> (30.06.2021).

⁸ Namentlich Valerie Fritsch: *Herzklappen von Johnson & Johnson*, Helena Adler: *Die Infantin trägt den Scheitel links*, Bov Bjerg: *Serpentinen*, Deniz Ohde: *Streulicht*, Eva Sichelschmidt: *Bis wieder einer weint*, Frank Witzel: *Inniger Schiffbruch*.

⁹ Stichtag ist der 30.06.2021.

Insekten, die auf den Fensterbrettern kleben, den (sehr!) vielen, im Garten der Nervenklinik mit Lust totgedroschenen Junikäfern und den Haustieren der Schwester, die infolge von Vernachlässigung (Maus) bzw. Vergiftung (Urzeitkrebse) verenden. Vor allem aber handelt *Triceratops* von versehrten Menschen. Versehrung findet in familialen wie in institutionalisierten (Schule, Hort, Klinik, insbesondere: geschlossene Anstalt) Kontexten, in privaten wie öffentlichen Settings statt. Sie ist auf bzw. gegen andere sowie die eigene Person gerichtet, zielt auf deren physische, psychische und soziale Integrität und manifestiert sich in unterschiedlichsten Formen (körperliche Verletzung, Mord, Suizid, Alkoholmissbrauch/Sucht, Vorenthalten von Aufmerksamkeit und Liebe, Gefühl- und Empathielosigkeit, Aufbau (zu) enger Bindungen, Einforderung unpassender körperlicher Nähe, moralische Erpressung, Rollenumkehr durch ‚Adultisierung‘ und Parentifizierung, Mobbing, Provokation von Angst, Androhung von ‚Unglück‘ u. a.) und wird primär als Verlust von ‚Vollständigkeit‘ und Funktionalität gefasst. Versehrung wird über erworbene (Unfall, Krankheit, Trauma) oder auch (v)ererbte Beeinträchtigung begründet und für diverse Zwecke funktionalisiert, z. B. Erziehung, Fürsorge, Therapie, Selbstvergewisserung, Abbau von Überforderung und Frust. Versehrung wird grundsätzlich als körperlicher, geistiger, emotionaler, moralischer oder sozialer Defekt verstanden und als solcher pathologisiert: Versehrung macht professionelle und institutionelle Intervention und deren Maßnahmen wie Internierung, Uniformierung, Medikamentierung und Disziplinierung notwendig. Sie korreliert in *Triceratops* auch mit Phänomenen der Macht und der Schuld im Sinn von Verantwortlichkeit und sittlicher Verpflichtung. Im Folgenden soll Versehrung v. a. in ihren Codierungen – ihrer Zeichenhaftigkeit und Performativität – in den Blick genommen werden. Besondere Aufmerksamkeit kommt dabei dem Sprechen/Schweigen sowie dem ‚Schreiben‘ von Versehren und Versehrt-Haben, von Versehrt-Werden und Versehrt-Sein zu.

4.1 Versehrung ‚sprechen‘ – Versehrung schweigen

Als aufeinander verweisende Modi der Kommunikation (vgl. Assmann 2013, S. 51) erhalten das ‚Sprechen‘ (hier in einem weiteren Sinn verstanden als verbale, paraverbale und nonverbale/körperliche Äußerung) wie auch das Schweigen Bedeutung für symbolische Formen von Versehrung.¹⁰ Mit Familie und institutionalisierten Lehr-Lern-Umgebungen, Privatheit und Öffentlichkeit sind versehrendes Sprechen und versehrendes Schweigen in *Triceratops* sozial und situativ je unterschiedlich kontextualisiert. Invektivität (Begriff nach Ellerbrock, Koch, Müller-Mall u. a. 2017) funktioniert in Roiss’ Roman wesentlich über Zuschreibungen von

¹⁰ Zu Sprechen und Gewalt/Versehrung vgl. Klinker, Scharloth & Szczek 2018, Krämer & Koch 2010, Herrmann, Krämer & Kuch 2007; zu Schweigen und Gewalt vgl. Hane 2014, Assmann 2013.

Merkmale und Eigenschaften, die einer geltenden Norm¹¹ entgegenstehen und damit als körperliche, geistige oder auch soziale ‚Mängel‘ inszeniert werden. Sie erscheint als Beleidigung und Herabsetzung der Person durch bewertende Prädikationen, Vergleiche und Metaphern, die auf unterschiedliche Kontexte referieren. Über den Bildbereich von Krankheit und Behinderung¹² leisten sie einer unreflektierten Pathologisierung der Adressat*innen Vorschub; über jenen des Tierlichen¹³ mit fehlendem Intellekt und mit dem Fäkalbereich assoziiert, betreiben sie dessen*deren Dehumanisierung. Ziel herabsetzender und beleidigender Sprechhandlungen ist es, die sozialen Relationen der Zugehörigkeit (durch Ein- und Ausschluss) und der Hierarchie (durch Über- und Unterordnung) neu zu verhandeln (vgl. Herrmann 2013, S. 112).¹⁴

Versehrendes Schweigen manifestiert sich in *Triceratops* sowohl im Fehlen der Worte als auch im Fehlen der ‚richtigen‘ Worte infolge eines defizitären Nicht-Sprechen-Könnens oder eines taktisch genutzten Nicht-Sprechen-Wollens (vgl. die Klassifikation bei Hane 2014, S. 22). Es resultiert aus Trotz und Hilflosigkeit, häufig auch aus Angst und dient dem Selbstschutz (was nicht ausgesprochen wird, existiert nicht) in den Kontexten von Traumatisierung (vgl. ebd., S. 36), Schuld und Scham.¹⁵ Indem Unerwünschtes – Versehrtheit im Sinne einer bereits erfolgten Versehrung, aber auch Versehrbarkeit als die bloße Disposition dazu sowie deren physische und psychische Signale wie Empfindungen und Gefühle – nicht thematisiert wird, wird es (subjektiv) auch aus der Welt geschafft (vgl. Herman ²2003, S. 37). Darüber hinaus funktionalisiert der Roman den strategischen Entzug von Kommunikation für die moralisierende

¹¹ Z. B. dem westlichen Wohlstands- und Schönheitsideal der 1980er und frühen 1990er Jahre.

¹² Mit Anspielung auf die Hautprobleme des Protagonisten: „Lepramann“, jugendsprachlich „Mongoo“ (Roiss 2020, S. 65) als Kurzform der inkorrekten, weil sowohl Behinderte als auch Ethnie diskriminierenden, schimpfwörtlichen Bezeichnung ‚Mongolismus‘ für Trisomie 21, vgl. Menschen mit Down-Syndrom: <https://www.trisomie21.de/down-syndrom/mongolismus-mongoloid/> (30.06.2021).

¹³ Z. B. im „dumme[n] Scheißerschwein“ (Roiss 2020, S. 43).

¹⁴ Eines der wenigen Beispiele, bei dem es dem Protagonisten gelingt, einen Positionierungskampf für sich zu entscheiden, ist der Platzwechsel im Klassenzimmer: Am Ende sitzt er anstatt des mobbenden Mitschülers, der zum Zeichen seiner Macht ein Fear-Factory-T-Shirt trägt, in der letzten Bank (vgl. Roiss 2020, S. 108).

¹⁵ Herman (²2003, S. 37 f.) spricht von der „frozen and wordless quality“ der traumatischen Erinnerung, wie sie in *Triceratops* durch das „[k]alte[] Licht“ (Roiss 2020, S. 64, 136, 151 u. 179), das als Titelzitat für den Beitrag gewählt wurde, zum Ausdruck gebracht wird. Es steht im Kontext des einzigen („einen anderen [...] kannten wir nicht“, ebd., S. 64) und wiederholt durchlebten Traum des Protagonisten, in dem Versehrung durch den Übergriff einer unheimlichen Naturgewalt erfolgt: einer Kälte, die sich zunächst in der Qualität des Lichts, dann in einem fortlaufenden Erstarrungs- und Gefrierprozess äußert, der den Wald erfasst und dem auch der Protagonist ausgeliefert ist: Das Eis legt ihm Knöchelfesseln an und setzt ihn fest. Die gewaltsame Einnahme des Körpers erfolgt von innen heraus. Die eisige ‚Körper-Füllung‘ kriecht bis in die Mundhöhle in ihm hoch, friert ihn auf, definiert seine Konturen und macht ihn in einem extremen Akt erlittener Körperformung zu einem lebendigen Präparat.

gesellschaftliche Praktik des Strafens, die ihrerseits auf der Prämisse der Versehrbarkeit gründet (vgl. Nungesser 2019, S. 378). Der Konnex von Schweigen und Versehrung ist in Agens-Patiens-Konstellationen, wie sie in *Triceratops* vorgeführt werden, hochkomplex. Während das Schweigen der ‚Opfer‘ das Trauma verlängert (Mutter, Protagonist, Schwester, Großväter), erscheint das zwar sich selbst schützende, aber die Schuld perpetuierende Schweigen der ‚Täter*innen‘ v. a. dann ambivalent, wenn die aus der Versehrung eines ‚Opfers‘ resultierende Schuld als Last und damit ihrerseits als Versehrung verstanden werden kann, wie im Fall der Mutter, die für ihre neugeborenen Kinder nichts empfindet (vgl. Roiss 2020, S. 19), sie nicht stillen kann (vgl. ebd., S. 55) und daraus quälende Schuldgefühle entwickelt. Eine psychologische Konzeption von Schuld (und Schuldgefühl) spricht dafür (vgl. Bonelli 2013, S. 32 f.). Schweigen erscheint in Roiss’ Roman als Verordnetes (etwa das Silencing durch Redeverbot), aber auch als frei Gewähltes, als Ort des Sich-Entziehens und des Widerstands (vgl. Hane 2014, S. 26). Als Sonderform des Beschweigens kann das ‚Befloskeln‘ gelten, wie es in den stereotypen Phrasen/Formeln der universalen Bestätigung/Versicherung („Alles ist gut“, Roiss 2020, S. 12, 47, 77, 79, 82, 137, 144, 159 u. 167) bzw. der Vertröstung und Beschwichtigung („[Das] [w]ird schon wieder“, ebd., S. 44) deutlich wird.

4.2 Versehrung ‚schreiben‘

Eine Alternative zu den reduzierten verbal- und körpersprachlichen Artikulationen in *Triceratops* bildet das nach Assmann im ‚Zwischen‘ von Sprechen und Schweigen lokalisierte ‚Schreiben‘ (vgl. Assmann 2013, S. 64). In den Praktiken des Auf-Zeichnens, des Be- und Ein-Schreibens wird es insbesondere für den Protagonisten relevant: Als selbstgewählte oder verordnete Übungen sollen sie der Reflexion bzw. der Konstruktion *eines* Selbst dienen.

4.2.1 Papier-Be-Schreibungen: Zeichnungen

Gezeichnet wird in *Triceratops* sowohl vom Protagonisten als auch von dessen Schwester. Während diese geometrische Muster kopiert und versucht, über die rationalisierenden Verfahren von Regelmäßigkeit und Symmetrie Ordnung in ihr Leben zu bekommen, malt jener hybridisierte (menschlich-tierliche), gigantierte oder deformierte Wesen, die er selbst als „Monster“ (Roiss 2020, S. 9, 15, 29, 80 u. 129) bezeichnet. Charakterisiert sind sie durch fehlende, vervielfachte, neu kombinierte oder grotesk geformte Körperteile: Dornenbesetzte Tentakel, Pranken aus Feuer und Skelettflügel (vgl. ebd., S. 13) sollen das Bestehen in diversen Angriffs- und Verteidigungssettings gewährleisten. Zusätzliche Semantisierung erfahren sie

durch ihre Verankerung in unterschiedlichen, kulturellen (Mythos) bzw. literarischen (Sage, Märchen, Fantasy, Comic), biologischen (Zoologie, Physiologie) und religiösen (Bibel, insbesondere die fantastischen und symbolischen Tiere der Apokalypse, vgl. Offb 12) Wissensdomänen. Anders als das ‚Wir‘ und die meisten anderen menschlichen Figuren des Romans tragen sie Namen (Oktama, Egonil, KRX-2000) und bekommen Lebensräume (Rattenhaus, Kalter Urwald, Galaxis, vgl. Roiss 2020, S. 14) zugewiesen. Während die Zeichnungen von den Familienmitgliedern nicht beachtet oder belächelt werden, wird ihnen von professioneller Seite therapeutisches Potenzial und Lesbarkeit unterstellt.

Das Schreiben des Protagonisten vollzieht sich – von dem ebenfalls auto-fokussierten Uro-Protokoll (vgl. ebd., S. 29) einmal abgesehen¹⁶ – ausschließlich in der artifiziellen Konstruktion des Briefes an sich selbst (vgl. ebd., S. 177 f.).¹⁷ Über die doppelte Funktionalisierung als Adressant und als Adressat wird ein multiples Selbst auch nach außen hin abgebildet. In einem nächtlichen Kraftakt erschreibt sich der Protagonist über das (vergangene) ‚Wir‘ ein (zukünftiges) ‚Ich‘. Dem Schreiben, das dem bewussten Entschluss zur Erinnerung folgt und diese materialisieren und verobjektivieren soll, wird das Potenzial zur Selbstbeobachtung und damit zur Erkenntnis – hier: *eines*, d. h. singulären und in sich konsistenten Selbst – zugeschrieben. Als Voraussetzung für ein zukünftiges ‚Ich‘ gilt ein Trennungsakt, der die Abwendung von einer durch Versehrungen gekennzeichneten Vergangenheit und die Hinwendung zu einer (idealerweise versehrungsfreien) Zukunft ermöglicht. Performiert wird diese im Ritual des Abschieds: „Kaltes Licht. Wir nahmen Abschied voneinander“ (ebd., S. 179). Die symbolische Handlung des Auf-Schreibens – mit einem langen Brief an das „Kind“ (ebd., S. 177), das er gewesen sein wird, schreibt der Protagonist seine eigene Lebensgeschichte nach –, das gleichzeitig auch ein ‚Aus-Schreiben‘ von Versehrung ist, folgt der Dialektik von Schreiben und Neuschreiben: Das eben in Schrift Transformierte und über das Medium des beschlagenen Fensterglases sichtbar Gemachte ist nicht auf Dauer angelegt. Dem Konzept der Tabula rasa¹⁸ vergleichbar, wird es umgehend wieder gelöscht bzw. der physikalischen Flüchtigkeit des Schreibgrundes überantwortet und damit hinter sich gelassen. Narratologisch wirksam wird der Abschied von einem multiplen Selbst durch einen Wechsel der Stimme in Teil III des Romans.¹⁹ Eine weitere Perspektive auf die Qualität eines möglichen Selbst entwirft der Roman nicht.

¹⁶ Selbstbeobachtung und deren minutiöse Dokumentation sollen Aufschluss über ein wohl psychosozial motiviertes Bett nässen des Protagonisten geben.

¹⁷ Über die Formatierung des Adressanten (ich/wir) und des Adressaten gibt der Text keine Auskunft.

¹⁸ Zu ihrer Funktionalisierung für die Prozesse von Wahrnehmung und Bewusstsein durch Freuds ‚Wunderblock‘ vgl. Freud 2001, S. 363–369.

¹⁹ Vgl. 5 Versehrte Erzählung.

4.2.2 Körper-Be- und Einschreibungen

Einwirkungen auf den Körper sind in *Triceratops* zum größten Teil versehrend. Sie hinterlassen Spuren in Form von Läsionen: minimal invasiven Abdrücken (vgl. ebd., S. 68), Hämatomen, blutenden Wunden und, als deren Konsequenz, Narben. Nur selten resultieren sie aus Missgeschicken/Unfällen²⁰ (vgl. z. B. ebd., S. 20, 41, 76 u. 139) oder aus der Sanktionierung eines subjektiv als schuldhaft empfundenen Handelns (vgl. ebd., S. 52). Meist sind sie die Folge eines unterschiedlich motivierten, gegen andere (Dinge, Tiere und Menschen) oder sich selbst gerichteten Aggressionsverhaltens. Die in Kauf genommene (Mutter) oder absichtliche (Protagonist, Silvana) Selbstverletzung erfolgt fast ausschließlich durch ‚scharfe Gewalt‘: durch Schneiden, Ritzen sowie exzessives Kratzen. Sich zu kratzen, ist für den Protagonisten ein zwanghaftes und als solches herbeigesehntes, an das Für-Sich-Sein („bevor Mutter uns alleine ließ, sodass wir uns endlich kratzen konnten“, ebd., S. 63), an die Verborgenheit des Ortes (als Rückzugsräume fungieren die Ab-Orte der Toilette, der Hütte im Wald und des Kellers) und an die Dunkelheit der Nacht (vgl. ebd., S. 44) gebundenes, vorbereitetes und inszeniertes Ritual.

Körperliche Versehrungen werden in *Triceratops* primär als Erkrankungen – insbesondere der Protagonist wird wesentlich über ‚makelhafte‘ Haut wahrgenommen und diskreditiert – und Verletzungen der Haut erzählt. Haut wird mit Fingernägeln (Protagonist) und Rasierklingen (Silvana) durchdrungen und für eine Penetration ‚geöffnet‘, Wunden werden als Austrittskanäle für Körperflüssigkeiten wie Blut und Wundsekret eingerichtet sowie in ihrer Körper-topografischen, ihrer visuellen und taktilen Qualität beschrieben: „Striemen, rot und feucht, von den Ellenbeugen bis zu den Handgelenken“ (ebd., S. 44). (Lebende) Haut erscheint bei Roiss als Textträger, als dynamischer Ort von Erst- und Wiederbeschriftungen, wie sie die Metapher des Palimpsests illustriert: Frühere Einschreibungen bleiben trotz wiederholter Überschreibungen in der ‚Spur‘ der Narbe gegenwärtig. Zeichenqualität erhalten die Einschreibungen dann, wenn man der Haut nicht nur im Sinne einer Oberflächendiagnostik physiologische und pathologische, sondern – als „vielfach symbolisch [B]esetzte[m]“ (Benthien ²2001, S. 45) – auch psychologische Bedeutung zuschreibt (vgl. ausführlich Benzel 2019, S. 1419–1421). Wenn Haut als Grenze von Ich und Welt modelliert werden kann, wie es Benthien im Anschluss an Bachtin (1995) vorgeschlagen hat (vgl. Benthien ²2001, insbes. S. 49–75; vgl. ferner Nitschmann 2015, S. 48), dann lässt die Verfasstheit der Haut Vermutungen über das, was sie umgibt – das ‚Innere‘ – zu.²⁰ Für den Protagonisten (wie auch für Silvana) zeigt die dysfunktionale Haut eine Beschädigung an, die scheinbar nur im Paradox weiterer Beschädigung kompensiert werden kann. Über die Selbstverletzung erzeugt (sich) der Protagonist eine ‚Schmerzhülle‘, die (s)einem

²⁰ Zur Figuration der Haut als Seelen Spiegel vgl. Benthien ²2001, S. 21.

multiplen Selbst Identität und Schutz gegenüber Affektionen von außen vermitteln soll (vgl. Benthien ²2001, S. 159 f.).

Exkurs: Häutung und Panzerung

Für die Figuration von Schutz werden in *Triceratops* zwei naturgeschichtliche Phänomene und deren kulturgeschichtliche Kodierungen wirksam: die Häutung und die Panzerung. Ein Hautwechsel als Allegorie der Selbstbefreiung wird am Beispiel der zyklischen Erneuerung der Reptilien und der Frage des Kindes, ob die Blindschleiche durch die Häutung zum Schmetterling werde (vgl. Roiss 2020, S. 53), zwar angedacht, aber negiert. Eine Panzerung, welche die fehlende Schutzfunktion der eigenen Haut kompensieren soll,²¹ wird im Roman mehrfach thematisiert – u. a. über die Erzählung vom gehörnten Siegfried (vgl. ebd., S. 69), dessen Haut durch ‚Beschichtung‘ (das Bad in Drachenblut) gehärtet wird. *Triceratops* entwickelt die Schutzfiktion der Haut dagegen über die Anlagerung zusätzlicher Hautschichten: Die Sohlen des Protagonisten weisen bei einer Fußdiagnose „Hornhaut im Seelenbereich“ (ebd., S. 52) auf, anlässlich der unangenehmen, weil den Makel fehlender Körperspannung aufzeigenden Berührung durch die Mutter imaginiert er die Verhärtung der Haut zu einem „Schuppenpanzer“ (ebd., S. 25), wie er wissenschaftlich für die Ceratopsiden beschrieben wird (Hieronymus, Witmer, Tanke u. a. 2009). Ein Integument aus Platten von unterschiedlicher Farbe, Form und Größe charakterisiert im Roman auch die im Bild gezeigten (Kapitelanfänge) und in ihrer Figürlichkeit erzählten (Modell-)Saurier. Im Regal des Kinderzimmers stehen Spielfiguren unterschiedlicher Echsen, die auch in Schaukämpfen inszeniert werden. Für die Performanz von Versehrung im Nach- und Vorspielen kommt dem gepanzerten und daher unbesiegbaren Triceratops („nichts konnte ihn umwerfen“, Roiss 2020, S. 57) der Part des Retters/des ‚Guten‘ zu, der eine ungeordnete und unübersichtliche Kampfsituation invasiv klärt, indem er den Angreifer/den ‚Bösen‘ von der Tischkante stößt und dadurch eliminiert. In der Konzeption des Helden, der eine verloren gegangene Ordnung wiederherstellt, ist der Triceratops auch ein Rollenangebot für den Protagonisten. Dessen vollständige (Ver-)Panzerung vollzieht sich in einer Schlüsselszene des Romans, als das kindliche Wir die verhasste und eben erst aus Überforderung abgegebene Verantwortung für die psychisch kranke Mutter (vgl. ebd., S. 57) widerstrebend und aufgrund moralischen Drucks wieder übernimmt. In der Metamorphose, die als Verschmelzung auf der Ebene der Organe und der Morphologie und damit als Aneignung durch Anverwandlung beschrieben werden kann, überschreitet der Protagonist die Grenze vom Menschen zum Tier:

²¹ Anzieu spricht in diesem Zusammenhang von einem „Ich-Krustentier“ (Anzieu 1993, S. 136; vgl. auch Benthien ²2001, S. 260).

Er *wird* zum titelgebenden und über ein Bündel von Merkmalen und Zuschreibungen semantisierten Triceratops – jenem im Mesozoikum verbreiteten, gehörnten Saurier, dessen Name („Dreihorngesicht“) auf körperliche Merkmale verweist. „Bis zu neun Meter lang, bis zu zwölf Tonnen schwer“, mit „Nackenschild [und] gewaltige[n] Zahnbatterien“ (ebd., S. 172) ist er einer der mächtigsten Vertreter seiner taxonomischen Gruppe. Mit Wehrhaftigkeit, physischer und psychischer Stärke, Unverwundbarkeit sowie „Schrecklichkeit“²² vereinigt er jene Vermögens- und Verhaltensqualitäten (vgl. von der Heiden 2007, S. 92) auf sich, die das multipel versehrte Wir, dessen natürliche Schutzinstanzen ausfallen (die Mutter aufgrund von Krankheit, der Vater, weil er sich selbst aus der Zuständigkeit entlässt), für sich herbeiwünscht und die es sich durch die Akkommodation körperlich-leiblicher Signaturen anzueignen versucht. In einem als gewaltsam erzählten (Aus-)Wachsen werden Körperformen und -konturen neu definiert, der Prozess der Verwandlung damit vorgeführt: „Zwei Hörner brachen aus unserer Kopfhaut, ein drittes Horn entwuchs dem Nasenrücken, und die Hinterseite unseres Schädels verformte sich zu einem breiten, massiven Schild. Unser Kopf wurde schwer und schwerer, wir kippten vornüber, landeten auf allen vieren, keuchten“ (Roiss 2020, S. 57). Eine über die (imaginierte) körperliche Transformation hinausgehende Anverwandlung erfolgt mit der Übernahme des (wissenschaftlichen) Namens durch den Protagonisten, der – wie auch die übrigen Mitglieder der Kernfamilie – selbst über keinen Realnamen verfügt. In der homonymischen Verfremdung zum „Treeceratops“ (ebd., S. 75) und der pseudonymischen Verwendung als Spitzname wird die identifikatorische Funktion des Individualnamens subvertiert: stattdessen rücken die Charakteristika des ‚Namenspenders‘ und damit seine lexikalische Bedeutung in den Vordergrund. Mit der selbst gewählten Namensmetapher, welche die Eigenschaften des primären Inhabers auf den sekundären übertragen soll, erschafft sich der Protagonist gleichsam neu.

5 Versehrte Erzählung

Versehrung ist in Stephan Roiss' Romandebüt nicht nur ein konstitutives Moment des Erzählten (als Motiv, Thema), sondern auch des Erzählens, das dadurch selbst als Versehrtes lesbar wird (vgl. Sütterlin 2019, S. 11). Text-Versehrungen manifestieren sich sowohl auf der bildlichen als auch auf der sprachlichen Ebene der Narration.

Die Abbildungen des Triceratops, die den einzelnen und sehr ungleich gewichteten Abschnitten des Romans vorangestellt sind, zeigen – bis auf die zweite (vgl. Roiss 2020, S. 63) – vom restlichen Körper abgetrennte Teilkörper: den Kopf mit Hörnern und Nackenschild (vgl.

²² Auf eine solche verweist auch der erste von Marsh für den Skelettfund von 1889 vergebene Name ‚Triceratops horridus‘.

ebd., S. 3), Rumpf und Schwanz (vgl. ebd., S. 180) sowie – den peritextuellen Appendix des Romans ankündigend – die Schwanzspitze (vgl. ebd., S. 182). Die Ikonografie des Romans, welche die Bild-Illusionen von Körperlichkeit und Ganzheit durch den ‚unnatürlichen‘ Blick²³ noch zusätzlich erschwert, wird als Teil einer Dialektik von De(-kon-)struktion und (Re-)Konstruktion lesbar: Ein nach vorausgehender maximaler ‚Versehrung‘ durch Tod (des Individuums wie der Gattung, die wohl im Zuge der dritten großen Extinktion in der späten Kreidezeit ausgestorben ist) in seinem anatomischen Aufbau und in seiner Oberflächenstruktur rekonstruierter und damit wiederhergestellter artifizierter Körper wird in einem Akt erneuter Versehrung zerschnitten, seine Teile disloziert. Techniken der Fragmentierung und Partikularisierung, bei denen ein scheinbar willkürlich Zergliedertes über harte, schnittähnliche Aneinanderfügungen neu (und unvollständig) zusammengestellt wird, kennzeichnen auch die sprachliche Ebene: In einem kleinteiligen und episodischen Erzählen von geringer (v. a. zeitlicher) Situiertheit und Kohärenz (die Handlung ist reduziert, es gibt kaum Konnektoren und Verweise im Text) wird Versehrung über Leer- und Fehlstellen greifbar, sind Brüche, Risse und Lücken konstitutiv, in denen Zersplitterung auch über die Oberflächenstruktur des Textes lesbar gemacht wird.

Ein Beispiel eines versehrten Textes *im* bzw., paratextologisch gesprochen, *am* Text findet sich in den Zeilen: „Es ist jetzt dunkel / genug. [...] Wir wollen uns / an alles erinnern. Aber / nur noch einmal“ (ebd., S. 3). Der Erzählung Motto-ähnlich vorangestellt, verweisen sie mit wörtlichen Übereinstimmungen auf die Abschieds- und Erkenntnisszene (vgl. ebd., S. 179), deren Erzählung sie – durchaus paradox – voraussetzen. Textuelle Interventionen erfolgen zum einen über Zeilen(-um-)brüche, die (bestehende) syntaktische Einheiten aufspalten und damit als ‚gewaltsam‘ signifiziert werden, zum anderen über die Unkenntlichmachung von Textteilen durch Schwärzung,²⁴ über die ein bereits Erzähltes und schriftlich Fixiertes zurückgenommen und damit im Sinne des ultimativen „Nur noch einmal“ (ebd.) von einer erneuten Erzählung ausgenommen wird.

Darüber hinaus wird Versehrung in *Triceratops* wesentlich über die Konstitution der Erzählerfigur kommuniziert. Die Frage nach dem ‚Wer sieht/denkt/fühlt?‘ und v. a. nach dem ‚Wer spricht?‘ bleibt aufgrund einer durch das plurale ‚Wir‘ unbestimmten Sprecher*innen-gruppendeixis zunächst offen. Erst sukzessive und insgesamt spät konstituiert sich in einer funktional der ‚inneren/erlebten Rede ähnlichen, konsequent internen Fokalisierung das erzählende ‚Wir‘²⁵ als (junges) männliches Individuum. Plausibilisiert wird ein aufgrund seiner

²³ Eine extreme Übersicht von 90°.

²⁴ Im obigen Zitat als Auslassung gekennzeichnet.

²⁵ Im Kontext der erzwungenen und von der imaginierten Verwandlung zum Triceratops begleiteten Rückkehr des Protagonisten in die Rolle des Fürsorgenden und Pflegenden nimmt das ‚Wir‘ das

Konstruktion – der Fiktion eines gemeinsam erlebenden, denkenden und erzählenden Kollektivs – prekäres ‚Wir‘-Konzept über die Individual- und Familienpathologie des Erzählers. Als Symptom einer dissoziativen Identitätsstörung verweist es auch auf einen unzuverlässigen Erzähler. Für die Frage nach Versehrtheit bleibt das insofern irrelevant, als diese sich nicht über eine objektive, sondern über eine subjektive Realität (vgl. Hane 2014, S. 12) definiert. Erst im letzten Teil des Romans und in der direkten Konsequenz eines damit zumindest für den Moment als erfolgreich bestätigten Abschieds von (s)einem multiplen Selbst vollzieht sich ein radikaler, aber insofern zurückhaltender Wechsel in der Erzählstimme, als er dem Protagonisten ein ‚Ich‘ versagt. An die Stelle des pluralen Wir tritt nicht, wie vielleicht zu erwarten, ein singuläres homodiegetisches Ich, sondern ein heterodiegetischer Erzähler: Als „der Junge mit dem zerkratzten Gesicht“ (Roiss 2020, S. 180) betritt er die Anstalt, um seine Schwester – die einzige aus der Familie, zu der er Kontakt hält – zu besuchen.

6 Versehrte Versehrer*innen

Versehrbarkeit als allgemeine Disposition bzw. Option sowie Versehrtheit als deren Aktualisierung und Konkretisierung werden in Stephan Roiss’ Roman für Dinge, Tiere und v. a. Menschen erzählt. In der Familie des Protagonisten, die im Anschluss an Luhmann (1998; vgl. dazu auch Burkart 2005, S. 101–128) als System gefasst werden kann, zeigt sich nicht nur eine besondere Häufung, sondern auch eine charakteristische Konfiguration von Versehrung. Versehren bzw. Versehrt-Haben und Versehrt-Werden bzw. -Sein sind in *Triceratops* als soziale Phänomene auch relationale Phänomene. Als solche stehen sie in einem komplexen und dynamischen Verhältnis zueinander. Auch wenn der Roman zu einem Teil an kulturell kodierten Konstruktionen von Macht (z. B. Ältere über Jüngere, Stärkere über Schwächere) festhält: Indem Versehrende immer auch als Versehrte (und umgekehrt) wahrnehmbar werden, werden eindimensionale und starre Agens-Patiens-Konstellationen aufgebrochen. Anders gesagt: Versehrtheiten rufen in der Romanwelt stets neue Versehrungen hervor. Ein meist deutlich früheres Erleiden von Versehrung wird über kausale Relationen mit einem aktuellen versehrenden Tun korreliert und für dieses wirksam gemacht. Evidenz erhalten beide zum einen als individuelle, zum anderen und mit Blick auf familiäre, aber auch auf soziokulturelle Konstruktionen von ‚Generation‘, als kollektive und damit auch zeitdiagnostisch relevante Versehrung. Nahezu alle Aschbachs (die Familie väterlicherseits) und Klaffs (die Familie mütterlicherseits)

Schuldbekenntnis der Messe („Durch *meine* Schuld“, Roiss 2020, S. 58; Hervorh. d. V.) im Zitat wieder auf und macht es erst in der Kollektivierung („Durch *unsere* Schuld“, ebd.; Hervorh. d. V.) zu *seinem*. Ein einziges Mal und in einer den wenigen direkten Reden spricht es von sich als Ich (vgl. ebd.).

sind Versehrte: Die Aschbach-Großmutter verliert drei ihrer Kinder, ein viertes (der Vater des Protagonisten) ist seit einer Erkrankung im Kindesalter beeinträchtigt. Die Großväter sind psychisch und/oder körperlich durch den Krieg versehrt, beide sterben Jahre darauf einen gewaltsamen Tod. Auch die Versehrung der Mutter liegt lange zurück und steht – zumindest indirekt – in der Konsequenz des Krieges. Indem sie den erhängten Vater entdeckt (vgl. Roiss 2020, S. 27), wird das Trauma des Großvaters zu dem der Mutter und – zum Generationen übergreifenden „Fluch“ (ebd., S. 71 u. 139) mythologisiert bzw. zur erworbenen (vgl. ebd., S. 171) oder auch ererbten (vgl. ebd., S. 143) Krankheit rationalisiert – „leider [...] auch“ (ebd., S. 71) zu dem ihrer Kinder. Einen Ausgang aus der zerstörerischen Dynamik von Versehren und Wi(e)derversehren entwirft der Roman allenfalls für den Protagonisten; inwieweit dieser auch gelingt, lässt der Text offen:²⁶ Eine Antwort auf die Schlüsselfrage nach dem identitätsbegründenden Namen wird nicht (mehr) erzählt.

Literatur

- Aktaş, Ulaş (Hrsg.): *Vulnerabilität. Pädagogisch-ästhetische Beiträge zu Korporalität, Sozialität und Politik*. Bielefeld: transcript 2020.
- Anzieu, Didier: *Das Haut-Ich*. Übers. v. Meinhard Korte u. Marie Hélène Lebourdais-Weiss. 3. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993.
- Assmann, Aleida: *Formen des Schweigens*. In: dies./Assmann, Jan (Hrsg.): *Schweigen*. München: Fink 2013, S. 51–68.
- Bachtin, Michail: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Übers. v. Gabriele Leupold. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995.
- Benthien, Claudia: *Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse*. 2. Aufl. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 2001.
- Benzel, Susanne: *Die Bedeutung des Körpers bei Selbstverletzungen junger Frauen. Eine adoleszenztheoretisch-biografische Analyse*. Wiesbaden: Springer VS 2019.
- vom Berg, Bories: *Triceratops* by Stephan Roiss. In: *Literaturzeitschrift.de* (08.10.2020). <https://literaturzeitschrift.de/book-review/triceratops/> (30.06.2021).
- Bonelli, Raphael M.: *Selber schuld! Ein Wegweiser aus seelischen Sackgassen*. München: Pattloch 2013.
- Burkart, Günter: *Die Familie in der Systemtheorie*. In: Runkel, Gunter/ders. (Hrsg.): *Funktionssysteme der Gesellschaft: Beiträge zur Systemtheorie von Niklas Luhmann*. Wiesbaden: Springer VS 2005, S. 101–128.
- Bürkner, Hans-Joachim: *Vulnerabilität und Resilienz. Forschungsstand und sozialwissenschaftliche Untersuchungsperspektive*. Erkner: IRS 2010.

²⁶ Seipel spricht von einem „Entwicklungsroman [...], bei dem das Happy End fehlt“ (Seipel 2020).

- Butler, Judith: Hass spricht. Zur Politik des Performativen. Übers. v. Kathrina Menke u. Markus Krist. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006.
- Dederich, Markus: Außerordentliche Körper, Verwundbarkeit und Anerkennung. In: Aktaş, Ulaş (Hrsg.): Vulnerabilität. Pädagogisch-ästhetische Beiträge zu Korporalität, Sozialität und Politik. Bielefeld: transcript 2020, S. 65–82.
- Dederich, Markus: Körper, Subjektivierung und Verletzbarkeit. Judith Butlers fragiles Subjekt. In: Stöhr, Robert/Lohwasser, Diana/Noack Napoles, Juliana u. a.: Schlüsselwerke der Vulnerabilitätsforschung. Wiesbaden: Springer VS 2019, S. 221–237.
- Delhom, Pascal: Phänomenologie der erlittenen Gewalt. In: Staudigl, Michael (Hrsg.): Gesichter der Gewalt. Beiträge aus phänomenologischer Sicht. Paderborn: Fink 2014, S. 155–174.
- Ellerbrock, Dagmar/Koch, Lars/Müller-Mall, Sabine u. a.: Invektivität – Perspektiven eines neuen Forschungsprogramms in den Kultur- und Sozialwissenschaften. In: Kulturwissenschaftliche Zeitschrift 2 (2017). <https://kulturwissenschaftlichezeitschrift.de/artikel/ellerbrock-et-al-invektivitaet/> (30.06.2021).
- Freud, Sigmund: Notiz über den Wunderblock. In: ders.: Studienausgabe. Bd. 3: Psychologie des Unbewussten. Hrsg. v. Alexander Mitscherlich. 9. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer 2001, S. 363–369.
- Grimm, Jacob/Grimm, Wilhelm: Versehen. In: dies.: Deutsches Wörterbuch. Bd. 25: Zwölfter Band I. Abteilung. V–Verzwunzen. Bearb. v. E. Wülcker, R. Meisner, M. Leopold u. a. Fotomechanischer Nachdruck der Erstausgabe 1956. München: dtv 1991, Sp. 1259–1263.
- Gudehus, Christian/Christ, Michaela (Hrsg.): Gewalt – Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: Metzler 2013.
- Hane, Reika: Gewalt des Schweigens. Verletzendes Nichtsprechen bei Thomas Bernhard, Kobo Abe, Ingeborg Bachmann und Kenzaburo Oe. Berlin: De Gruyter 2014.
- von der Heiden, Anne: „Et in Arcadia ego“. Metamorphosen. In: dies./Vogl, Joseph (Hrsg.): Politische Zoologie. Zürich: Diaphanes 2007, S. 91–118.
- Herman, Judith Lewis: Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence. From Domestic Abuse to Political Terror. 2. Aufl. New York: Basic Books 2003.
- Herrmann, Steffen K.: Beleidigung. In: Gudehus, Christian/Christ, Michaela (Hrsg.): Gewalt – Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: Metzler 2013, S. 110–115.
- Herrmann, Steffen K./Krämer, Sybille/Kuch, Hannes (Hrsg.): Verletzende Worte – Die Grammatik sprachlicher Missachtung. Bielefeld: transcript 2007.
- Hieronymus, Tobin L./Witmer, Lawrence M./Tanke, Darren H. u. a.: The Facial Integument of Centrosaurine Ceratopsids. Morphological and Histological Correlates of Novel Skin Structures. In: The Anatomical Record (26.08.2009). <https://anatomypubs.onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/ar.20985> (30.06.2021).
- Janssen, Angela: Verletzbare Subjekte. Grundagentheoretische Überlegungen zur *conditio humana*. Berlin: Budrich 2018.
- Klinker, Fabian/Scharloth, Joachim/Szczęk, Joanna (Hrsg.): Sprachliche Gewalt. Formen und Effekte von Pejorisierung, verbaler Aggression und Hassrede. Stuttgart: Metzler 2018.
- Krämer, Sybille: Sprache als Gewalt oder: Warum verletzen Worte? In: Herrmann, Steffen/dies./Kuch, Hannes (Hrsg.): Verletzende Worte. Die Grammatik sprachlicher Missachtung. Bielefeld: transcript 2007, S. 31–48.

- Krämer, Sybille/Koch, Elke (Hrsg.): Gewalt in der Sprache – Rhetoriken verletzenden Sprechens. Paderborn: Fink 2010.
- Krüger-Fürhoff, Irmela Marei: Der versehrte Körper: Revisionen des klassizistischen Schönheitsideals. Göttingen: Wallstein 2001.
- Luhmann, Niklas: Die Gesellschaft der Gesellschaft. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998.
- Magenau, Jörg: Stephan Roiss: „Triceratops“ / Großwerden mit Ungeheuern (03.09.2020). <https://www.deutschlandfunk.de/stephan-roiss-triceratops-grosswerden-mit-ungeheuern-100.html> (30.06.2021).
- Meißner, Béatrice Katharina: Vulnerabilität. Verwundbare Figuren in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Würzburg: Königshausen & Neumann 2019.
- Menschen mit Down-Syndrom: <https://www.trisomie21.de/down-syndrom/mongolismus-mongoloid/> (30.06.2021).
- Müller, Marisa: Wenn das Zuhause einer Hölle gleicht. In: literaturkritik.de (November 2020). <https://literaturkritik.de/roiss-triceratops-wenn-das-zuhause-einer-hoelle-gleich,27331.html> (30.06.2021).
- Nitschmann, Till: Theater der Versehrten. Kunstfiguren zwischen Deformation und Destruktion in Theaterartexten des 20. und frühen 21. Jahrhunderts. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015.
- Nungesser, Frithjof: Folterbarkeit. Eine soziologische Analyse menschlicher Verletzungsoffenheit. In: Zeitschrift für Soziologie 48 (2019), S. 378–400.
- Pistol, Florian: Vulnerabilität. Erläuterungen zu einem Schlüsselbegriff im Denken Judith Butlers. In: Zeitschrift für Praktische Philosophie 3 (2016). H. 1, S. 233–272.
- Prugger, Irene: Gepanzerte Sprachkunst von Stephan Roiss. In: Wienerzeitung (19.10.2020). <https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/literatur/2079299-Gepanzerte-Sprachkunst-von-Stephan-Roiss.html> (30.06.2021).
- Roiss, Stephan: Gramding. Prosa. Weitra: Bibliothek der Provinz 2012.
- Roiss, Stephan: Triceratops. Roman. Wien: Kremayr & Scheriau 2020.
- Roiss, Stephan: <https://stephanroiss.at/> (30.06.2021).
- Ruthner, Clemens: Familienaufstellung mit Neurodermitis. Stephan Roiss und sein erstaunliches Debut „Triceratops“. In: Literatur und Kritik 547/548 (September 2020). <https://www.omvs.at/literatur-und-kritik/literatur-und-kritik-547-548/> (30.06.2021).
- Schnell, Martin W.: Ethik im Zeichen vulnerabler Personen. Leiblichkeit – Endlichkeit – Nichtexklusivität. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2017.
- Seipel, Spunk: Stephan Roiss: Triceratops (09.10.2020). <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=12961> (30.06.2021).
- Staubig, Michael (Hrsg.): Gesichter der Gewalt. Beiträge aus phänomenologischer Sicht. Paderborn: Fink 2014.
- Stöhr, Robert: Zwischen Pathos und Response. Bernhard Waldenfels über Verletzlichkeit als Grundmoment der Erfahrung. In: ders./Lohwasser, Diana/Noack Napoles, Juliana u. a.: Schlüsselwerke der Vulnerabilitätsforschung. Wiesbaden: Springer VS 2019, S. 145–167.
- Stöhr, Robert/Lohwasser, Diana/Noack Napoles, Juliana u. a.: Schlüsselwerke der Vulnerabilitätsforschung. Wiesbaden: Springer VS 2019.

Sütterlin, Nicole A.: Poetik der Wunde. Zur Entdeckung des Traumas in der Literatur der Romantik. Göttingen: Wallstein 2019.

Szigetvari, András: Wir Dinosaurier. In: Der Standard (19.09.2020). <https://www.derstandard.at/story/2000120096374/wir-dinosaurier> (30.06.2021).

„es ist ein alter Hut,
der mir gerade wieder vom kopf weht“ –
Twittern über Ableismus

Versehrung als kulturelles Phänomen

Das sechste Wortfeld der Definition von Versehrung nach Jacob und Wilhelm Grimm, in welchem Versehrung als „*innere, schmerzende verletzung, dann verletzung im weitesten sinne des wortes, schädigung, herabsetzung, beleidigung, kränkung, schändung, entehrung u. ä.*“ (Grimm & Grimm 1991, Sp. 1262; kursiv i. Orig.) bezeichnet wird, beschreibt den Einfluss sozialer Faktoren und des innerpsychischen Erlebens auf das Phänomen. So antizipiert die grimmsche Annäherung bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine soziale Perspektive auf das Konzept Behinderung, welches wiederum u. a. von Gabriele von Glasenapp als eine zeitlich überdauernde Form der Versehrung verstanden wird (vgl. von Glasenapp 2014, S. 6). Während Behinderung bis zum Ende des 20. Jahrhunderts, insbesondere in medizinischen, psychiatrischen und pädagogischen Diskursen, vorwiegend individuell-defizitorientiert definiert ist, wird in den 1980er und 1990er Jahren in den durch die Behindertenrechtsbewegung inspirierten Disability Studies eine neue Betrachtungsweise des Phänomens entwickelt (vgl. Oliver 1992, S. 101). Im Kontext der Disability Studies wird zwischen Schädigung, also der Funktionseinschränkung auf körperlicher Ebene, und Behinderung unterschieden. Die Ebene der Behinderung impliziert hier soziale Faktoren wie „*herabsetzung, beleidigung, kränkung, schändung, entehrung*“ (Grimm & Grimm 1991, Sp. 1262; kursiv i. Orig.) und ist so anschlussfähig an die grimmsche Definition von Versehrung, die in sich bereits multifaktoriell angelegt ist.

Innerhalb eines kulturwissenschaftlichen Verständnisses wird Behinderung als Phänomen konzeptualisiert, das durch kulturelle Deutungsmuster hervorgebracht wird. Die Unterscheidung zwischen der ausschließlich körper- und funktionsbezogenen Ebene der Schädigung und der als sozial hergestellt verstandenen Ebene der Behinderung wird im kulturellen Modell dahingehend aufgehoben, dass auch die Schädigungsebene als diskursiv hervorgebracht determiniert wird und somit stets und unauflöslich kulturell geformt ist (vgl. Tremain 2006, S. 191 f.).

„As *effects* of an historically specific political discourse (namely bio-power), impairments are materialized as universal attributes (properties) of subjects through the iteration and

reiteration of rather culturally specific regulatory norms and ideals about (for example) human function and structure, competency, intelligence and ability.“ (ebd., S. 192; kursiv i. Orig.)

Mit Shelley Tremain haben Schädigungen (*impairments*) keine Realität außerhalb eines Diskurses, der sie jedoch als universell und ahistorisch bedeutet und wahrnehmbar macht. Die sich scheinbar selbsterklärende Materialität von Schädigungen wird hier als „etwas zu Materie Gewordenes“ (Butler 1997, S. 32) verständlich, als eine performativ und wiederholt hervorbringende Sedimentierung von Normen. Behinderung wird so als durchgängiger Effekt einer kulturellen Praxis deutlich.

Auf einer Ebene des Zusammenlebens werden behinderte und nichtbehinderte Menschen im Kontext der Disability Studies nicht als „binäre, strikt getrennte Gruppierungen, sondern [als] einander bedingende, interaktiv hergestellte und strukturell verankerte Komplementaritäten“ (Waldschmidt 2015, S. 341) verstanden. Dieses Verhältnis wird über das Bestimmen und Bewerten von Fähigkeiten konstituiert. Stehen Fähigkeiten im Zentrum der kulturellen Herstellung von Behinderung, so können ableistische Prozesse, also solche, in denen Fähigkeiten zu- und abgesprochen sowie bewertet werden, als eine wesentliche kulturelle Praxis zur Herstellung von Nicht_Behinderung bestimmt sein.¹ Eine analytische Auseinandersetzung mit den #AbleismTellsMe-Tweets, die seit September 2020 auf der Mikro-Blog-Plattform Twitter verbreitet werden, kann dahingehend unterstützen, das Konzept Ableismus induktiv zu füllen und so die Funktionsweise ableistischer Prozesse und das kulturelle Hervorbringen von Nicht_Behinderung zu verstehen.² Der Hashtag #AbleismTellsMe wurde von der US-

¹ Die Formulierung ‚Menschen mit Nicht_Behinderung‘ wird in Anlehnung an Anne Waldschmidt (2017) und Christian Lindmeier (2018) gewählt – ähnlich wie im Begriffspaar ‚Dis_ability‘ scheint hier der analytische Fokus auf dem Verhältnis von Behinderung und Nichtbehinderung bereits in der Begriffsprägung angelegt zu sein. Außerdem werden in diesem Aufsatz die Bezeichnungen ‚Mensch mit Behinderung‘ sowie ‚behinderter Mensch‘ verwendet. Der Ausdruck ‚Mensch mit Behinderung‘ geht auf die Selbstvertretungsbewegung *People first* zurück und stellt in den Fokus, dass die Behinderung eines von vielen Merkmalen einer Person sein kann (vgl. Mensch zuerst – Netzwerk People First Deutschland e. V. 2015, S. 3). Vertreter*innen der materialistischen Behindertenpädagogik bevorzugen hingegen den Begriff ‚behinderte Menschen‘, welcher betont, dass Behinderung eben nicht als individuelles Merkmal einer Person vorliegt, sondern kulturellen Herstellungsprozessen unterliegt (vgl. Maskos 2011). Um in diesem Fall die verschiedenen Sichtweisen anzuerkennen, werden in diesem Beitrag beide Bezeichnungen genutzt.

² Anna-Rebecca Nowicki stellt heraus: „[D]ie Analyse von Behinderung in Texten bietet eine einzigartige Möglichkeit, anhand von literarischen Beispielen zu zeigen, dass Behinderung in der Tat ein kulturelles Konstrukt ist und keine objektiv gegebene wissenschaftlich-medizinische Tatsache“ (Nowicki 2019, S. 12).

amerikanischen Studierenden Kayle Hill (*kaylejh*) initiiert und wird seitdem insbesondere im deutschsprachigen Raum in hoher Frequenz genutzt (vgl. *kaylejh* 2020).

In den Tweets wird ein vielschichtiges Erfahrungswissen gebündelt, das durch die Nutzung des Hashtags und die Veröffentlichung auf der Plattform Twitter von einem vermutlich zunächst impliziten Wissen der Autor*innen zu einem expliziteren Einblick in gesellschaftliche Strukturen transformiert wird.³ Die in den Texten inszenierten Ableismuserfahrungen zeichnen nicht ausschließlich strukturelle Prozesse nach, sondern können durch die narrative Ausgestaltung von „*herabsetzung, beleidigung, kränkung, schändung, entehrung*“ (Grimm & Grimm 1991, Sp. 1262; kursiv i. Orig.), aber auch von Wut und Empörung, Zugang zu affektiven Dimensionen und damit einem mehrdimensionalen Verstehen von Verletzung, das kognitive Wissensbestände und emotional bewegtes Lesen eint, ermöglichen.

Im Folgenden werden zunächst verschiedene Dimensionen von Ableismus herausgearbeitet. Dazu werden exemplarische Tweets fokussiert und in Verbindung mit Texten der Cultural Disability Studies gelesen. Im Anschluss daran werden ästhetische Strukturgebungen ausgewählter Tweets nachgezeichnet, um die sich darin entfaltenden narrativen Strategien mit einem Verstehen von Verletzung zu verknüpfen.

#AbleismTellsMe...what?! – Induktive Annäherungen an Ableismen

„es ist ein alter Hut, der mit gerade wieder vom kopf weht: / Ich mache Dinge mit meiner Behinderung, nicht trotz. / Hört auf, behinderten Menschen einzureden, sie müssen dauerhaft gegen sich selbst in den Krieg ziehen. / #AbleismTellsMe“ (*RolliFraeulein* 2020a)

Ableismen erscheinen in unterschiedlichen Gewändern. Eines davon, *RolliFraeulein* bedeutet es als „alte[n] Hut“, ist das Verständnis von Behinderung als schambehafteter Mangel. Hier werden die Behinderung und der behinderte Mensch zu einer Normabweichung, die negativ konnotiert ist: „Behinderungen werden als etwas Negatives oder gar Unnatürliches wahrgenommen, welche man beseitigen, heilen, verstecken oder ausgleichen müsste“ (Grosch 2021, S. 9). Der oben angeführte Tweet verweist insbesondere auf das ausgleichende Moment: Der

³ So bringt der Text eine Art ästhetische Eigenperspektive mit sich, die im Tertiären, zwischen textexterner Autor*in, gesellschaftlichen Strukturen und den textinternen Fokalisierungen sowie textuell inszenierten Realitäten angesiedelt ist (vgl. Kreuznacht 2021, S. 36). Homi K. Bhabha führt das „Moment der ästhetischen Distanz“ (Bhabha 2000, S. 20) ein, das textexterne Realitäten unumgänglich reflektiert und sich in der Verschriftlichung formiert.

Erzählinstanz⁴ wird ein Machen trotz Behinderung zugeschrieben, welches eine Perspektive auf Behinderung als immerwährenden und damit essenziellen Mangel, den es zu beheben gilt, impliziert. Die Beschreibung des „dauerhaft gegen sich selbst in den Krieg ziehen“ illustriert erneut das überdauernde, kontextunabhängige Moment dieser ableistischen Betrachtungsweise, ebenso wie sie die Wirkung dieser Anschauung auf das Selbsterleben behinderter Menschen verdeutlicht. Das Verständnis von Behinderung als schambehafteter, kontextunabhängiger Mangel ist jedoch nur eine Form des Ableismus. *Der mit der Prothese tanzt* berichtet von einer sich anders gestaltenden Erfahrung:

„#ableismtellsme Ich springe einbeinig in den See, drehe ein paar Runden und als [sic] mit Krücken aus dem Wasser hüpfte, sagt eine etwa gleichaltrige Frau ‚Das haben Sie aber ganz ganz toll gemacht‘. Im Tonfall, wie sie wahrscheinlich sonst mit einem Kleinkind spricht. Musste lachen.“ (*Der mit der Prothese tanzt* 2020)

Ableismus umfasst mehr als der teilweise als deutsche Übersetzung herangezogene Begriff der Behindertenfeindlichkeit.⁵ Zwar ist die offene bis latent gehaltene Feindlichkeit eine ableistische Facette, sie bildet jedoch nicht das zentrale Moment des Begriffs:

„Ableismus wird im Wesentlichen von zwei Seiten bestimmt. So beschreibt er auf der einen Seite eine gewisse Wahrnehmungs- und Erwartungshaltung von nicht-behinderten Menschen gegenüber behinderten Menschen. Feindliche Gesinnung kann ein Teil davon sein, muss es aber nicht. Es geht darum, wie nicht-behinderte Menschen das Leben von Menschen mit Behinderung bewerten; welche Bilder und Stereotypen sie im Kopf haben, wenn sie an behinderte Menschen denken. Diese Bilder müssen nicht notwendigerweise aktiv geformt werden, viel eher nehmen diese passiv Gestalt an durch

⁴ In der Annahme, dass es sich bei einem Tweet um eine Form der Minimalerzählung handelt, werden im Kontext dieses Beitrags die Begriffe Erzählinstanz oder twitterndes Ich für die Ich-Figuren der Tweets verwendet.

⁵ ‚To be able‘ trägt eine „aktiv-passivische Doppelbedeutung“ (Buchner, Pfahl & Traue 2015), im Sinne von fähig und befähigt sein, in sich und gibt so Hinweis auf das konstruktive sowie das relationale Moment von Ableismus. „Die Erweiterung von ‚able‘ um die Endung ‚-ismus‘ zeigt an, dass eine Wissensgestalt beschrieben werden soll. In Verbindung mit der passiv-aktivistischen Doppelbedeutung zeichnet sich hier bereits die zentrale These der Ableismus-Diskussion in den Disability Studies ab: Der selbstverständlichen oder institutionell bestimmten Vorstellung, dass es Fähigkeiten gibt, von denen sich Unfähigkeiten bzw. Behinderungen abheben, soll Aufmerksamkeit geschenkt werden. Behinderung findet damit ihren Gegenpol in der Fähigkeit, nicht mehr nur in der Normalität, so dass Befähigung mehr als vielgestaltiges relationales Phänomen denn als binäre Opposition zwischen Normalität und Behinderung sichtbar wird.“ (ebd.)

Unwissenheit, subjektive Erfahrungen oder Falschinformationen in den Medien.“ (Kolodzieyski 2020, S. 4)

Im Falle des Tweets von *Der mit der Prothese tanzt* wird der Erzählinstanz die Zuschreibung der Erwartungshaltung, sie könne sich nicht sportlich betätigen, offenbar. Im offenkundigen Lob der Beobachterin zeigt sich eine Lücke zu ihrer Erwartungshaltung hinsichtlich der vermutlich als passiv imaginierten versehrten Person. Die Vorstellung von Menschen mit Behinderung als abhängig und passiv ist dabei ein gängiges ableistisches Stereotyp. Der beschriebene „Tonfall, wie sie wahrscheinlich sonst mit einem Kleinkind spricht“, verweist darüber hinaus auf eine paternalistische Haltung. Hier verbirgt sich hinter der vermeintlichen Anerkennung der Leistung des Ichs ein Anspruch auf eine Herrschaftsordnung sowie eine selbstreferenzielle Bestätigung der Normalitätsmatrix. In Referenz auf die Herrschaftsordnung kann aufgezeigt werden, dass Ableismus auch deswegen konzeptuell anders gefasst ist, als es der Begriff der Behindertenfeindlichkeit vermag, weil er überindividuell angelegt ist und „nicht nur die Praxis im Umgang mit einer Gruppe ab[bildet], sondern auch die gesellschaftlichen Verhältnisse und Strukturen, die diese Praxis hervorbringen“ (Maskos 2020, S. 4), beschreibt. Dabei weben sich Ableismen in gesellschaftliche Strukturen ein. Tweets wie „#AbleismTellsMe that I am worthless because I don't work/study“ (ZebraSkadi 2020) der US-amerikanischen Twitterin ZebraSkadi verdeutlichen die Relation von Ableismus und Leistungsparadigmen aus Selbsterfahrungsperspektive. Einer Auseinandersetzung mit ableistischen Praktiken ist die analytische Begegnung mit Leistungsanforderungen und damit auch mit neoliberal geprägten gesellschaftlichen Strukturen nahezu inhärent: „Unpacking the ableist context: exposing neoliberalism“ (Goodley 2014, S. 26). Die Fetischisierung von Fähigkeit, die im Konzept Ableismus analytisch herausgestellt wird, meint im Eigentlichen eine Fähigkeit zu ökonomisch verwertbarer Leistung. Aus Sicht von ZebraSkadi wird deutlich, dass Behinderung auch über Nicht-fähig-Sein-zur-Arbeit konstituiert wird. Damit einher geht, dass Behinderung in einem Fähig-Sein-zur-Arbeit überwunden werden kann: „#AbleismTellsMe / Ich muss mich nur ein bisschen mehr anstrengen und weniger weinerlich sein.“ (xOuryx 2020) Dieser Tweet von xOuryx veranschaulicht, dass Ableismen von behinderten Menschen, die in ableistischen gesellschaftlichen Verhältnissen leben und subjektiviert werden, internalisiert werden. Der Tweet illustriert außerdem den gesellschaftlich legitimierten Umgang mit (drohender) Behinderung:

„Behinderungen müssen im gegenwärtigen Regime des Ableismus vermieden und, falls existent, in Zielperspektive auf das Fähigkeitsimperativ rehabilitiert und normalisiert werden. Die dafür nötigen Anstrengungen müssen immer noch von denen geleistet werden, die sich den Vorwurf gefallen lassen müssen, nicht fähig genug zu sein, oder derer,

die als Professionelle oder WissenschaftlerInnen für die Rehabilitation oder Unterstützung zuständig sind.“ (Buchner, Pfahl & Traue 2015)

In diesem Zitat rufen Tobias Buchner, Lisa Pfahl und Boris Traue eine Gruppe auf die Bühne, die als Expert*innen für die ‚Rehabilitation‘ behinderter Menschen verzuständig werden.

„#AbleismTellsMe dass Menschen mit Behinderung keinerlei Expertise über ihre eigenen Körper haben und auf Professionen hören sollen, die sie auf ihre Defizite reduzieren und definieren.“ (*Glitterknitter* 2020)

Während der Tweet von *xOuryx* einen internalisierten Ableismus im Sinne der „Idee, die Behinderung durch Leistung aufzuwiegen und mithin an Wert zu gewinnen“ (Kollodzieyski 2020, S. 8), illustriert, wird im Tweet von *Glitterknitter* die kulturell hergestellte Abhängigkeit behinderter Menschen von Professionellen, d. h. Sonderpädagog*innen, Mediziner*innen, Therapeut*innen usw., fokussiert. Sie sind qua Profession dazu legitimiert, die Förderung und Rehabilitation von Menschen mit Behinderung als Expert*innen anzuleiten, während diese Paradigmen erneut auf die erste hier vorgestellte ableistische Spielart verweisen, denn nur ein negativ konnotierter Mangel bedarf einer Rehabilitation.⁶ Darüber hinaus klagt *Glitterknitter* die Reduktion auf und die Definition über Defizite an, die auf ein defizitorientiertes, medizinisches Modell von Behinderung referieren. Anne Waldschmidt hebt die medizinische (therapeutische, pädagogische usw.) Deutungshoheit hervor, wenn sie ein „dominantes, im Wesentlichen unumstrittenes Diskursmuster, das medizinisch kategorisierbare Körperdifferenzen außerhalb des Soziokulturellen stellt und auf diese Weise deren Konstruktionsweisen gegen Kritik immunisiert“ (Waldschmidt 2010, S. 48), beschreibt. Diese Deutungshoheit bringt Behinderung als das defizitäre Phänomen hervor, als das es mehrheitlich (latent) verstanden wird. Das Phänomen Behinderung ist folglich der historisch gewordene, biopolitische Effekt eines Macht-Wissen-Komplexes, ebenso wie der behinderte Körper im butlerschen Sinne erst durch biopolitische (ableistische) Diskurse als solcher hervorgebracht wird (vgl. Tremain 2006, S. 185 u. 187; Foucault 1988, S. 22 f. ; Butler 1997, S. 10).⁷

Neben Medizin, Therapie und (Sonder-)Pädagogik verweisen sowohl Buchner, Pfahl und Traue explizit als auch *Glitterknitter* implizit auf das Feld der Wissenschaft, in dem sich Disziplinen in der Forschung *über* Menschen mit Behinderung konstituieren (vgl. Buchner, Pfahl &

⁶ Zur Kritik des Förderungsparadigmas vgl. Mai-Anh Boger 2019, S. 145.

⁷ Shelley Tremain zeichnet die historischen Linien im Aufsatz *On the Gouvernement of Disability* nachvollziehbar nach (vgl. Tremain 2006, S. 190 f.).

Traue 2005, S. 1). Auch in dieser Relation von nichtbehinderten Forschenden und behinderten Beforschten schreibt sich ein ableistisches Verhältnis fort:

„Wie andere Diskriminierungsformen beruht auch der Ableismus auf Macht und Unterdrückung. Diese Unterdrückungen äußern sich im Ableismus aber weniger offensiv feindlich, als darin, behinderte Menschen nicht ernst zu nehmen und ihr Wissen in Abrede zu stellen. Bedürfnisse und Wünsche werden nicht erfragt, sondern übergangen.“
(Kollodzieyski 2020, S. 5)

So stellen partizipative Forschungsansätze sowie Forschungsdesigns, die die Bedürfnisse und Wünsche behinderter Menschen als Adressat*innen in den Vordergrund bringen, recht neue Vorhaben dar, die maßgeblich durch aktivistische Bewegungen und die Disability Studies geprägt sind.

Im Umgang mit Menschen mit Behinderung bilden Grenzüberschreitungen ein weiteres ableistisches Symptom. *FotosmitHerz* beschreibt in ihrem Tweet, dass fremde Menschen ihr über den Kopf streicheln (vgl. *FotosmitHerz* 2020). *Ninia LaGrande* legt eine andere Form des Vordringens in intime Sphären dar: „#AbleismTellsMe: ‚Wenn dein Mann so groß ist, wie könnt ihr dann Sex haben? Könnt ihr Sex haben?‘“ (*Ninia LaGrande* 2020) Hinter diesen Fragen verbirgt sich eine weitere ableistische Dimension. In einer solchen Vorstellung werden Menschen mit Behinderung entsexualisiert und auf diese Art und Weise „im konstitutiven Außen“ (Butler 1997, S. 3) des geschlechtlich und sexuell Intelligiblen verortet. Auch dieses Aberkennen von sexueller Identität kann als bio-politischer Effekt gedeutet werden, der sich u. a. auch in historischen Linien der Zwangssterilisation nachzeichnen lässt.⁸ Spätestens an dieser Stelle tritt Ableismus in einer intersektionalen Betrachtungsweise zum Vorschein, kann als eine Spielart des Gender Policing verstanden werden und betrifft neben Sexualität und geschlechtlicher Identität auch Generativität: „Ich werde beim Arzt nicht gefragt ob ich schwanger sein könnte. / Behinderte und Sex geht ja nicht #AbleismTellsMe“ (*lady_unknown7* 2020).

Auf gesellschaftlich-politischer Ebene können Ableismen als eine Art Disziplinierungstechnik betrachtet werden. *Freddy* illustriert darüber hinaus die Funktion, die Ableismen auf einer subjektbezogenen Ebene einnehmen können:

⁸ Bis zur Reform des Betreuungsgesetzes im Jahr 1992 bestand die Möglichkeit zur Zwangssterilisation von Frauen mit sog. geistiger Behinderung (vgl. Köbsell 2006, S. 65). Sterilisationen wurden bis dahin in vielen Fällen ohne Einverständnis und nicht selten unter Vortäuschung falscher Tatsachen („z. B. als Blinddarmoperation getarnt“, Köbsell 1987, S. 113), v. a. in Kontexten institutioneller Wohnverhältnisse, durchgeführt.

„Euer #AbleismTellsMe, dass ihr denkt,

- 1) Ihr wärt unverwundbar und ewiggesund
- 2) dass es immer nur um Rampen und Klos geht
- 3) dass Ihr Be_hinderte sofort erkennt
- 4) dass Ihr euch für leistungsfähiger haltet
- 5) dass Ihr nicht gefragt seid, wenn es um Barriere-Abbau geht (siehe 2)“

(Freddy 2020)

Freddy signifiziert Ableismen als Abwehrmechanismus: „Ableistische Praktiken und die Markierung von anderen als behindert, leidend und unfähig schaffen Distanz“ (Maskos 2020, S. 11). Die Existenz behinderter Menschen veranschaulicht nichtbehinderten Menschen, dass Versehrung möglich ist. In der Abwertung und Denormalisierung behinderter Menschen kann die eigene Vulnerabilität verdrängt werden. Robert McRuer bringt dieses Phänomen mit dem Begriff der „compulsory able-bodiedness“ (McRuer 2013, S. 369) auf eine sozialpsychologische Ebene: In einem System, das von den beschriebenen körperlichen und fähigkeitsbezogenen Erwartungen geprägt ist und von den dazugehörigen Körperidealen getragen wird, stehen Subjekte unter einem hohen Normierungsdruck, den sie u. a. durch die Abwehr der eigenen Vulnerabilität aufrechterhalten. Zu den Phantasmen „unverwundbar und ewiggesund“ sei noch autonom hinzugefügt: Der psychoanalytisch gefasste Autonomie-Abhängigkeits-Konflikt stellt einen menschlichen Grundkonflikt dar, der ein Leben lang bearbeitet wird (vgl. Quindeau 2008, S. 31). Gerade weil Behinderung kulturell stark mit Abhängigkeit konnotiert wird, bieten Ableismen die einseitige und damit vermeintlich verlockende Auflösung des Autonomie-Abhängigkeits-Konflikts an. Die binäre Konstruktion von Nichtbehinderung (gleichgesetzt mit Autonomie) und Behinderung (gleichgesetzt mit Abhängigkeit) und das damit einhergehende Angebot der einseitigen Verortung offeriert eine scheinbare Lösung für diesen Grundkonflikt. Verstärkt wird diese Disposition durch die Subjektanforderungen der Postmoderne, die ein selbstbestimmtes, autonomes Leben verheißen lassen.⁹

Deutlich wird in *Freddys* Tweet folglich auch, dass Ableismen, ähnlich wie Rassismen und Sexismen, „nicht nur Denk- und Handlungsmuster, sondern auch Ausdruck gesellschaftlicher

⁹ Christoph Egen stellt in Bezug auf postmoderne Vergesellschaftungen heraus: „Der Mensch wird selbst zum Experten seiner Gesundheit und seines Lebens – jedoch immer im Abgleich mit einem mit Gesundheit assoziierten, standardisierten Körperbild, das tagtäglich über verschiedene Medien als Norm proklamiert wird.“ (Egen 2020, S. 176) Individuelle Selbstbestimmung als eine Art absolut gesetzte Unabhängigkeit von anderen (Menschen, Institutionen, Gesetzen) steht hier im Zentrum der Werte (vgl. ebd.). Anschauungen von Körpern verändern sich im Zuge dieser Entwicklungen „von einer biologischen Tatsache zu einem gestaltbaren Produkt“ (ebd., S. 177) – in Verbindung mit einem (Abhängigkeiten leugnenden) Selbstbestimmungsanspruch.

Machtverhältnisse, die alle Menschen betreffen“ (Maskos 2020, S. 5), darstellen. Eine Fetischisierung der Leistungsfähigkeit wirkt sich nicht nur auf Menschen mit Behinderung aus, sondern stellt auch eine der wesentlichen Rahmenbedingungen des Lebens nichtbehinderter Menschen dar (vgl. Lindmeier 2018, S. 57).

„#AbleismTellsMe dass ihr im Falle einer Pandemie gerne mein Leben opfern würdet“ (Salzstängle 2020) – nicht zuletzt der Tweet von Salzstängle gibt einen Einblick in die Wirkmächtigkeit und die Konsequenzen von Ableismen. Das Jahr 2020, in dem der Hashtag #AbleismTellsMe entstand und sich verbreitete, war auch das Jahr des Beginns der COVID-19-Pandemie, die u. a. Triage-Regelungen für die Zuteilung intensivmedizinischer Ressourcen hervorbrachte. Im Zuge dieser „wird mittelbar gegen behinderte und alte Menschen diskriminiert, wenn auf Faktoren wie Gebrechlichkeit und Komorbidität abgestellt wird“ (Degener 2021, S. 3).

Zwischenresümee

Die Analyse ausgewählter Tweets beleuchtet verschiedene Facetten des Phänomens Ableismus. Zwar konnte die wesentliche ableistische Spielart, Behinderung als schambehafteten Mangel zu konzeptualisieren, herausgestellt werden – im Zuge weiterer Tweetanalysen wurde jedoch hervorgehoben, dass Ableismus mehr ist als Behindertenfeindlichkeit und verschiedene machtdurchzogene Aushandlungsprozesse im Verhältnis Nicht_Behinderung fasst. Ableismus ist im Kontext von Leistung und Neoliberalität zu denken und kann als Fetischisierung von Fähigkeit zu ökonomisch verwertbarer Leistung gedeutet werden. Anhand des Tweets von *Glitterknitter* konnte aufgezeigt werden, dass Ableismen u. a. durch und in einem Macht-Wissen-Komplex, der Wissen über Behinderung mit einer medizinischen, therapeutischen, pädagogischen Deutungshoheit verbindet, hervorgebracht werden. Die Verortung von Menschen mit Behinderung außerhalb des geschlechtlich und sexuell Intelligiblen kann als ableistischer Effekt verstanden werden, und nicht zuletzt konnte anhand der Tweets herausgearbeitet werden, dass Ableismen Abwehr der eigenen Vulnerabilität sind. Das Phänomen Nicht_Behinderung konstituiert sich (auch) über Ableismen: „Der binäre Code wird immer wieder hergestellt – allerdings immer wieder auf neue Weise“ (Waldschmidt 2007, S. 191).

Formfragen – Der Tweet als hybride Minimalerzählung

Die Auseinandersetzung mit #AbleismTellsMe bietet sich mitnichten nur in den inhaltlichen Dimensionen der Tweets an, sondern auch in Formen, Figurationen und damit ästhetischen Qualitäten dieser Texte. Die in diesem Beitrag untersuchten Tweets werden als

Minimalerzählungen verstanden, die über die Mikro-Blog-Plattform Twitter im Sinne eines Kürze-Paradigmas, beschränkt auf 280 Zeichen, reguliert werden. Der Tweet ermöglicht es, eine individuelle, oftmals autobiografische Minimalerzählung in einen Diskurs einzufügen.¹⁰ Dieser Diskurs formiert sich über den gemeinsam genutzten Hashtag, in diesem Fall #Ab-leismTellsMe. Die über den Hashtag sich versammelnden Minimalerzählungen bilden so eine gemeinsame, nonlineare und dezentrierte Gesamterzählung in Form eines Rhizoms.

Die mit dem Hashtag versehenen Minimalerzählungen sind also qua Spielregel der Plattform Twitter so strukturiert, dass sie für sich stehen können und gleichzeitig eine gemeinsame, rhizomartige Gesamterzählung bilden, die performative Elemente beinhaltet.¹¹ Die Tweets haben so eine doppelte ästhetische Funktion und können als eine Art hybride Kleinstform konzeptualisiert werden.

Jan Drees und Sandra Annika Meyer stellen heraus, dass Kurz- und Kürzesttexte Konjunktur haben (vgl. Drees & Meyer 2015, S. 83). Tweets scheinen ein Zeitgeistphänomen zu sein:

„Solche Mikroformate, soweit ihnen die temporale Qualität der Kürze eignet, reagieren auf die Erfahrung von Zeitknappheit, auf den Wunsch nach umstandsloser Erfassung des Gegenstands und die Distribution von Wissen in komplex gewordenen Lebenswelten.“ (Autsch & Öhlschläger 2014, S. 11)

Zeitgeistphänomen sind sie auch deshalb, weil die Form des Tweets mit der Entwicklung des mobilen Internets in Verbindung gedacht werden kann:

„Durch die nicht mehr nur punktuelle, sondern ständig mögliche Verbindung mit dem Internet wird das Erzählen in immer kürzere Einheiten aufgeteilt, die aber in höherer Frequenz auftreten, sodass die Möglichkeit des quasi zum Erleben deckungsgleichen Erzählens in greifbare Nähe rückt.“ (Riesner 2019, S. 43)

Twittern kann so zu einem dynamisierten Erzählen werden, in dem erlebte und erzählte Zeit ineinander übergehen. Dieser Beobachtung schließt sich die Frage an, ob Tweets als Literaturen verstanden werden können. Sind Tweets Mikroliteraturen? Im Sinne eines weiten und deskriptiven Literaturbegriffs sind sie das – wenngleich die im Kontext dieses Beitrags

¹⁰ Eine ähnliche Struktur stellt Miriam Lay Brander für den Sinnspruch heraus (vgl. Brander 2020, S. 272).

¹¹ Als performativ können der Tweet und sein digitaler Fortgang u. a. deswegen bestimmt sein, weil die „autopoietische *feedback*-Schleife“ (Fischer-Lichte 2014, S. 113; kursiv i. Orig.) als Merkmal der Ausführung durch die Funktionen des Likens, Kommentierens und Retweetens der Plattform Twitter digitalisiert worden ist.

untersuchten #AbleismTellsMe-Tweets in Abgrenzung zu Twitteraturen, die als bewusstes ästhetisches Formspiel fiktionale Narrationen entwerfen (vgl. hier u. a. *RenateBergmann, vergrämer*), betrachtet werden. Vielmehr scheint es sich bei den #AbleismTellsMe-Tweets um eine Art hybride Kleinstform, als „Kommunikationsmedien“ (Nübel 1994, S. 5) mit autobiografischen, diarischen und performativen Anteilen zu handeln. Im Sinne eines performativen Verständnisses eines Tweets und seines digitalen Fortgangs wird die initiiierende twitternde Person zu einer Art Herausgeber*in. Durch die virale Liveness des Teilens und Kommentierens wird der Tweet von einem Lesetext eher zu einer Aufführung, deren Ausgang bei Absenden des Tweets noch nicht vorausszusehen ist.¹² Auch der digitale Fortgang der als rhizomartig bestimmten Gesamterzählung, der Kollektion #AbleismTellsMe, kann von den Initiierenden nicht bestimmt oder vorhergesehen werden, was den digitalen Performance-Charakter von #AbleismTellsMe unterstreicht. #AbleismTellsMe lässt sich so mit einer „sich im Zuge alltags-(pop-)kultureller Entwicklungen etablierende[n] Trivialästhetik“ in Verbindung bringen, die „subjektive Handlungsfelder und private Objektbereiche auf[wertet], die für Literatur, Kunst und Medien gleichermaßen bedeutend werden.“ (Autsch & Öhlschläger 2014, S. 10) Mit dieser Aufwertung geht auch eine Destabilisierung der Dichotomie von Öffentlichkeit und Privatheit einher, die neue Konzepte von Autor*innenschaft aufwirft.

Twitter als Plattform der Tweets ist dahingehend barrierearm, dass jede Person mit Internetzugang einen Account anlegen, Autor*in und im digitalen Fortgang auch Herausgeber*in werden kann. Mike Chasar konstatiert eine „relative decolonization of ‚the poet‘ made possible by digital media and that as its parallels struggles for autonomy and self-determination of the feminist and postcolonial subject“ (Chasar 2020, S. 189). Das gilt – insbesondere im Fall von #AbleismTellsMe – auch für andere marginalisierte Gruppen wie beispielsweise Menschen mit Behinderung. Am Beispiel der ‚Instagram-Poetin‘ Rupi Kaur arbeitet Chasar ein Spannungsverhältnis heraus, das sich auf #AbleismTellsMe-Tweets transferieren lässt. Auf der einen Seite beobachtet Chasar „the desire to recapture an authentic originality and to locate and curate source texts that are unencumbered by traditional authorship“ (ebd., S. 190). Das bedeutet, gerade das neue Konzepte von Autor*innenschaft aufwerfende Veröffentlichungen auf sozialen Plattformen wie Instagram oder Twitter birgt ästhetische Potenziale. Auf der anderen Seite beschreibt Chasar am Beispiel der Lyrikerin Kaur auch den Vorwurf der ästhetischen Einfältigkeit, der auch auf Tweets im Kontext von #AbleismTellsMe zu übertragen denkbar wäre (vgl. ebd., S. 190 f.). Tweets bieten insbesondere durch die diarischen und autobiografischen Anteile eine große Nähe zu einem subjektiven Erleben der Autor*innen – nichtsdestotrotz erscheint eine Gleichsetzung des twitternden (diarischen, autobiografischen) Ichs mit der textexternen

¹² Zum Moment der Liveness als Merkmal des Performativen vgl. Fischer-Lichte 2014, S. 114.

twitternden Person für einen analytischen Umgang mit den Tweets nicht sinnvoll. Auch in Bezug auf Fragen des Fiktionalen bleiben die Tweets hybrid.

Die ästhetisch-formale Gestaltung der hybriden Minimalerzählung wird maßgeblich durch den Hashtag geprägt. #AbleismTellsMe erlaubt beispielsweise im eigentlichen Sinne nur gewisse grammatische Anschlüsse und bringt deshalb bestimmte Formen hervor:

„#AbleismTellsMe, dass es ein Kontingent gibt, wie ‚anders‘ ich sein/wirken darf. Wird m. Beeinträchtigung bemerkt, ist dies völlig ausgeschöpft. ‚Zusätzlich‘ andere Meinung vertreten, widersprechen, gegen den Strom schwimmen. - Das wäre unanständig, Frechheit, Landesverrat!“ (*Ronja Risikogruppe* 2020)

Diese spezifische grammatische Beschaffenheit ist jedoch kein Formmerkmal aller Tweets, sondern an den Hashtag #AbleismTellsMe gebunden. Dieser gibt auch eine Orientierung an der englischen Sprache (vgl. Tweets von *xOuryx*) bzw. der Mehrsprachigkeit vor, welches ein scheinbar organisches Verschmelzen der Sprachen bis auf die grammatische Ebene ermöglicht: „Euer #AbleismTellsMe auch, dass ich ein Freak, ein Tier sei“ (*FrauGodot* 2020).

Eine Möglichkeit der ästhetischen Setzung im Sinne einer Tweet-Dramaturgie scheint es darüber hinaus zu sein, den Hashtag an das Ende des Tweets und der darin geschilderten Erfahrung zu setzen, in Form eines Fazits oder einer Pointe:

„Der Erdkundelehrer hatte eine Frage gestellt und als ich meldete [sic] sagt er sarkastisch: ‚Das weiss sogar Tanja‘ / Das war überhaupt nicht die schlimmste Situation in der Schule, aber dieses ‚sogar Tanja‘ hat sich so eingebrannt. / #AbleismTellsme ... Ich wäre dumm.“ (*RolliFraeulein* 2020b)

Gleichzeitig entstehen innerhalb der Gesamterzählung auch Tweets, welche die durch den Hashtag angezeigte grammatische Vorformatierung umgehen, indem sie z. B. eher einen Metakommentar auf die Gesamterzählung formulieren:

„Auch ich hätte Hunderte #AbleismTellsMe Erfahrungen. Bin es aber auch irgendwie so leid, euch nicht behinderten Menschen immer und immer wieder erzählen zu müssen. Wie Kacke ihr uns oft behandelt. Denn auch das Darüber-Reden, das In-Gedanken-nochmal-Erleben kostet Kraft.“ (*HeikoKunert* 2020)

In diesen Beispielen zeigt sich also ein narratologisch bemerkbares Spiel mit den unterschiedlichen Textebenen (zwischen Erzählung erster Ordnung, Hashtag und der rhizomartigen,

performativen Gesamterzählung). Aber auch auf Ebene des für sich stehenden Tweets bringt das bewusste Platzieren des Hashtags eine ästhetische Varianz hervor.

Immer wieder finden sich auch Tweets, die die ausschließlich trivialästhetische Ebene eines spannungsfreien Erzählens verlassen und sich durch Ambiguität auszeichnen: „#AbleismTellsMe dass meine Daseinsberechtigung für diese Gesellschaft kein Fakt sondern Verhandlungssache ist.“ (DontDegradeDebs 2020) Hier sind mehrere Lesarten denkbar: Bezieht sich das Ich auf pränataldiagnostische Prozesse, die behinderte Föten und Mütter potenziell behinderter Föten durch die Möglichkeit des Spätabbruchs anders bewerten als Föten ohne diagnostizierte Schädigung? Klingen hier Triage-Problematiken an? Oder bezieht sich der Tweet auf ökonomische Argumentationen, die beispielsweise Budgets für inklusive Schulen in Frage stellen? Auch andere literarische Register und rhetorische Figuren lassen sich in den Tweets finden, so führt das neologistische „das In-Gedanken-nochmal-Erleben kostet Kraft“ nah an das Innenleben der Erzählinstanz heran. Hier wird auch eine gewisse Interdependenz aus Formfragen des Tweets und einem Potenzial zum Verstehen deutlich, das den #AbleismTellsMe-Tweets inhärent ist. Denn anders als ein Sachtext können sich die Tweets nah an das subjektive Erleben der Tweet-Ichs anschmiegen. Die Gefühlsdimension der Erzählinstanzen steht dabei nicht selten im Zentrum der Minimalerzählung, sodass auch ein emotional bewegtes Verstehen auf Leser*innenseite zu erwarten sein kann (vgl. hierzu Rosenblatt 1978, S. 137).

Nicht zuletzt bietet die netzartige Struktur der durch den Hashtag verbundenen Tweets die Möglichkeit, im gegenseitigen Verweis aufeinander Aufmerksamkeit zu generieren und damit auch eine Einflussnahme auf Diskurse zu erreichen. Auch hier ist die Hybridform des Tweets eine Art Schwellenformat zwischen „wehrhafter Poesie“ (Czollek 2020, S. 71) und Netzaktivismus, in dem ästhetische Fragen dem Zweck der klaren politischen Botschaft zunächst untergeordnet scheinen.

Gabriele von Glasenapp konstatiert für Kinder- und Jugenderzählungen, die Behinderung thematisieren, ihr ästhetisches Potenzial beruhe in entscheidender Weise auf der Beschreibung, Aufklärung und Entlarvung der Versehrtheiten (vgl. von Glasenapp 2014, S. 6.). Die #AbleismTellsMe-Tweets sind Textflächen, die der aufklärerischen Erkenntnis dienen und normalisierte kulturelle Praxen als Ableismen und so auch als versehrendes Moment entlarven. In ihrer Hybridität inszenieren sie das subjektive Erleben ihrer Ich-Figuren bei gleichzeitigem Nachzeichnen der strukturellen Zusammenhänge von Ableismen, was ein Verstehen von Versehrung ermöglichen kann.

Tweets

Der mit der Prothese tanzt: <https://twitter.com/unionista/status/1302302189294104577> (05.09.2020).

DontDegradeDebs: <https://twitter.com/DontDegradeDebs/status/1300871116802662401> (01.09.2020).

FotosmitHerz: <https://twitter.com/FotosmitHerz/status/1301863668112646144> (04.09.2020).
FrauFrohmann: <https://twitter.com/FrauFrohmann/status/1302319618258800640> (05.09.2020).
FrauGodot: <https://twitter.com/FrauGodot/status/1383137364021805058> (05.09.2020).
Freddy: <https://twitter.com/EinfachFreddy/status/130089365522321152> (01.09.2020).
Glitterknitter: <https://twitter.com/Knittergesicht/status/1302581530175438849> (06.09.2020).
HeikoKunert: <https://twitter.com/HeikoKunert/status/1302247288820109314> (07.09.2020).
kaylejh: <https://twitter.com/kaylejh/status/1301549356370333699> (03.09.2020).
lady_unknown7: https://twitter.com/lady_unknown7/status/1302571057082232833 (06.09.2020).
NiniaLaGrande: <https://twitter.com/NiniaLaGrande/status/1301059427894726657> (02.09.2020).
Rollifraeulein: <https://twitter.com/RolliFraeulein/status/1309433164398505984> (25.09.2020a).
Rollifraeulein: <https://twitter.com/RolliFraeulein/status/1337803512189755394> (12.12.2020b).
Ronja Risikogruppe: <https://twitter.com/Risikogruppline/status/1301937471157043201> (04.09.2020).
Salzstängle: https://twitter.com/das_eine_maria/status/1301061393580462080 (02.09.2020).
xOuryx: <https://twitter.com/xOuryx/status/130555561836998657> (14.09.2020).
ZebraSkadi: <https://twitter.com/ZebraSkadi/status/1300870427309477889> (01.09.2020).

Literatur

- Autsch, Sabine/Öhlschläger, Claudia: Das Kleine denken, schreiben, zeigen. Interdisziplinäre Perspektiven. In: dies./Süwolto, Leonie (Hrsg.): Kulturen des Kleinen. Mikroformate in Literatur, Kunst und Medien. Paderborn: Fink 2014, S. 9–20.
- Bhabha, Homi K.: Die Verortung der Kultur. Mit einem Nachw. v. Elisabeth Bronfen. Tübingen: Stauffenberg 2000.
- Boger, Mai-Anh: Theorien der Inklusion. Die Theorie der trilemmatischen Inklusion zum Mitdenken. Münster: edition assemblage 2019.
- Brander, Miriam Lay: Schreiben in Archipelen. Kleine Formen in post-kolonialen Kontexten. Berlin: De Gruyter 2020.
- Buchner, Tobias/Pfahl, Lisa/Traue, Boris: Zur Kritik der Fähigkeiten: Ableism als neue Forschungsperspektive der Disability Studies und ihrer Partner_innen. In: Zeitschrift für Inklusion 1 (2015). <https://www.inklusion-online.net/index.php/inklusion-online/article/view/273> (14.01.2022).
- Butler, Judith: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Übers. v. Karin Würdemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997.
- Chasar, Mike: Poetry Unbound. Poems and New Media from the Magic Lantern to Instagram. New York: Columbia University Press 2020.
- Czollek, Max: Gegenwartsbewältigung. Berlin: Hanser 2020.

- Degener, Theresa: Inklusion in Zeiten der Katastrophenmedizin. BODYs-Stellungnahme zur gegenwärtigen Triage-Debatte, in der behinderte Menschen hintenangestellt werden sollen (14.04.2020). <https://www.bodys-wissen.de/beitrag-anzeigen/bodys-stellungnahme-zu-triage-debatte.html> (14.01.2022).
- Drees, Jan/Meyer, Sandra Annika: Twitteratur. Digitale Kürzestschreibweisen. Berlin: Frohmann 2015.
- Egen, Christoph: Was ist Behinderung? Abwertung und Ausgrenzung von Menschen mit Funktionseinschränkungen vom Mittelalter bis zur Postmoderne. Bielefeld: transcript 2020.
- Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. 9. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2014.
- Foucault, Michel: Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks. Übers. v. Walter Seitter. 10. Aufl. München: Fischer 1988.
- von Glasenapp, Gabriele: Simple Stories? Die Darstellung von Behinderung in der Kinder- und Jugendliteratur. In: Kinder-/Jugendliteratur und Medien in Forschung, Schule und Bibliothek 66 (2014), S. 3–15.
- Goodley, Dan: Dis/Ability Studies. Theorising disablism and ableism. London: Routledge 2014.
- Grimm, Jacob/Grimm, Wilhelm: Versehen. In: dies.: Deutsches Wörterbuch. Bd. 25: Zwölfter Band I. Abteilung. V-Verzwunzen. Bearb. v. E. Wülcker, R. Meiszner, M. Leopold u. a. Fotomechanischer Nachdruck der Erstausgabe 1956. München: dtv 1991, Sp. 1259–1263.
- Grosch, Constantin: Was du über Ableismus wissen solltest. Perspective Daily (08.09.2020). <https://perspective-daily.de/article/1393/probiere> (14.01.2022).
- Köbsell, Swantje: Behinderte Menschen und Bioethik. Schlaglichter aus Deutschland, Großbritannien und den USA. In: Hermes, Gisela/Rohrmann, Eckard (Hrsg.): Nichts über uns – ohne uns! Disability Studies als ein neuer Ansatz emanzipatorischer und interdisziplinärer Forschung über Behinderung. Neu-Ulm: AG Spak 2006, S. 59–79.
- Köbsell, Swantje: Eingriffe. Zwangssterilisation geistig behinderter Frauen. Neu-Ulm: AG Spak 1987.
- Kollodzieyski, Tanja: Ableismus. Berlin: Sukultur 2020.
- Kreuznacht, Katrin: Close and Wide Reading als Methode partizipativer Forschung. In: Gemeinsam Leben. Zur Perspektive von Adressat*innen inklusiver Angebote 29 (2021), S. 33–40.
- Lindmeier, Christian: Differenz, Inklusion, Nicht/Behinderung. Grundlinien einer diversitätsbewussten Pädagogik. Stuttgart: Kohlhammer 2018.
- Maskos, Rebecca: ‚Bist Du behindert oder was?!‘ Behinderung, Ableism und souveräne Bürger_innen. Vortrag im Rahmen der Ringvorlesung ‚Jenseits der Geschlechtergrenzen‘ der AG Queer Studies und der Ringvorlesung ‚Behinderung ohne Behinderte!? Perspektiven der Disability Studies‘. Universität Hamburg, 14.12.2011.
- Maskos, Rebecca: Warum Ableismus Nichtbehinderten hilft, sich ‚normal‘ zu fühlen. In: Die neue Norm. Das Magazin für Vielfalt, Gleichberechtigung und Disability Mainstreaming (26.10.2020). <https://dieneuenorm.de/gesellschaft/ableismus-behindertenfeindlichkeit/> (14.01.2022).
- McRuer, Robert: Compulsory Able-Bodiedness and Queer/Disabled Existence. In: David, Lennard J. (Hrsg.): The Disability Studies Reader. 4. Aufl. New York: Routledge 2013, S. 369–378.
- Mensch zuerst – Netzwerk People First Deutschland e. V.: Woher kommt People First? In: Mut zur Inklusion machen 4 (2015), S. 3.
- Nowicki, Anna-Rebecca: Raus aus der semiotischen Falle: Die Herausforderungen und Potenziale einer Disability Studies-Perspektive in der Germanistik. In: Luserke-Jaqui/Matthias (Hrsg.): Literary Disability Studies. Theorie und Praxis in der Literaturwissenschaft. Würzburg: Königshausen & Neumann 2019, S. 9–44.

- Nübel, Birgit: Autobiographische Kommunikationsmedien um 1800. Studien zu Rousseau, Wieland, Herder und Moritz. Tübingen: Niemeyer 1994.
- Oliver, Mike: Changing the Social Relations of Research Production? In: Disability, Handicap & Society 7 (1992), S. 101–114.
- Riesner, Ann-Marie: Stefanie Sargnagels Statusmeldungen (2017) – oder Die Aushandlung einer ‚Schreibszene Soziale Medien‘. In: Meyer/Anne-Rose (Hrsg.): Internet – Literatur – Twitteratur. Erzählen und Lesen im Medienzeitalter. Perspektiven für Forschung und Unterricht. Berlin: Peter Lang 2019, S. 37–60.
- Rosenblatt, Louise M.: The reader, the text, the poem: the transactional theory of the literary work. Carbondale: Southern Illinois University Press 1978.
- Tremain, Shelley: On the Gouvernement of Disability. Foucault, Power and the Subject of Impairment. In: David/Lennard J. (Hrsg.): The Disability Studies Reader. London: Routledge 2006, S. 185–204.
- Waldschmidt, Anne: Das Mädchen Ashley oder: Intersektionen von Behinderung, Normalität und Geschlecht. In: Jacob, Jutta/Köbsell, Swantje/Wollrad, Eske (Hrsg.): Gendering Disability. Intersektionale Aspekte von Behinderung und Geschlecht. Bielefeld: transcript 2010, S. 35–60.
- Waldschmidt, Anne: Disability Goes Cultural. The Cultural Model of Disability as an Analytical Tool. In: dies./Berressem, Hanjo/Ingwersen, Moritz (Hrsg.): Culture – Theory – Disability. Encounters between Disability Studies and Cultural Studies. Bielefeld: transcript 2017, S. 19–27.
- Waldschmidt, Anne: Disability Studies als interdisziplinäres Forschungsfeld. In: Degener, Theresa/Diehl, Elke (Hrsg.): Handbuch Behindertenrechtskonvention. Teilhabe als Menschenrecht – Inklusion als gesellschaftliche Aufgabe. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 2015, S. 334–344.
- Waldschmidt, Anne: Verkörperte Differenzen – Normierende Blicke. Foucault in den Disability Studies. In: Kammler, Clemens/Parr, Rolf (Hrsg.): Foucault in den Kulturwissenschaften. Eine Bestandsaufnahme. Heidelberg: Synchron 2007, S. 177–200.
- Quindeau, Ilka: Psychoanalyse. Stuttgart: UTB 2008.

Verzeichnis der Beiträger*innen

Maximilian Arend ist nach Mitarbeit in Deutschdidaktik und Literaturwissenschaft an der Friedrich-Schiller-Universität Jena seit 2021 Lehrer am Albert-Einstein-Gymnasium Magdeburg. Zu seinen Forschungsinteressen gehören u. a. die deutschsprachige Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts, Gattungstheorie sowie Möglichkeiten einer engeren Verzahnung von Literaturwissenschaft und -didaktik.

Dr. Antonella Catone ist seit 2019 wissenschaftliche Mitarbeiterin in Deutscher Sprache und Übersetzung an der Universität Foggia (Italien). Sie studierte Germanistik, Anglistik und vergleichende Literatur in Salerno und Innsbruck. Binationale Promotion an der Universität Salerno/University of Education Schwäbisch Gmünd zum Thema interkulturelle Literaturdidaktik (2012–2015). Lektorin für Italienisch als Fremdsprache an der University of Education Schwäbisch Gmünd (2012–2014). Ihre Forschungsinteressen betreffen die sprachliche Analyse von Texten der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, interkulturelle Literatur im DaF-Unterricht, Übersetzungsdidaktik, Sprache, Literatur und Wissen(-schaft), Translation von Fachsprache in literarischen Texten.

Florian Hesse ist seit 2018 Promotionsstipendiat und wissenschaftlicher Mitarbeiter im Bereich Fachdidaktik Deutsch an der Friedrich-Schiller-Universität Jena. Zu seinen Forschungsschwerpunkten gehören die literaturdidaktische Professionalisierungs- und Unterrichtsforschung sowie die Beschäftigung mit aktueller Kinder- und Jugendliteratur unterschiedlicher Medialität.

Mag. Dr. Ursula Klingenböck ist Assistenzprofessorin am Institut für Germanistik der Universität Wien (Österreich). Ihr Forschungsinteresse liegt im Bereich der neueren und neuesten deutschsprachigen Literaturen sowie deren Vermittlung.

Katrin Kreuznacht ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Sonderpädagogik der Leibniz Universität Hannover. Zu ihren Schwerpunkten in Forschung und Lehre zählen die Cultural Disability Studies, Intersektionalität, partizipative Forschung sowie inklusives literarisches Lernen.

Dr. Carolin Kull, akademische Rätin, ist seit 2013 an der Professional School of Education der Ruhr-Universität Bochum tätig. Zuvor war sie Lehrerin für Deutsch, ev. Religion und Pädagogik. In ihren Forschungsarbeiten beschäftigt sie sich insbesondere mit der deutschsprachigen

Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts, Intertextualität, (narrativer) Inszenierung von Identität, Forschendem Lernen in schulischen Praxisphasen sowie Didaktik und Methodik des Deutschunterrichts.

Dr. Jean-François Laplénie ist seit 2005 Maître de conférences (Hochschuldozent) im Fachbereich Germanistik der Sorbonne Université (Paris). Zu seinen Forschungsschwerpunkten gehören die deutschsprachige Literatur des 20. Jahrhunderts, Beziehungen zwischen Literatur und rationalen Diskursen (insbesondere Psychologie und Medizin), Intertextualität, Literatursoziologie und Feldtheorie sowie Ästhetik und Poetik des deutschen Kunstliedes in der Vor- und Frühromantik.

Dr. Torsten Mergen ist seit 2009 als Dozent für Didaktik der deutschen Sprache und Literatur an die Universität des Saarlandes teilabgeordnet. Zudem arbeitet er als Studiendirektor an einem saarländischen Gymnasium und ist Fachberater für Deutsch bei der Schulaufsichtsbehörde im Ministerium für Bildung und Kultur des Saarlandes. Forschungsschwerpunkte sind im Bereich der Literaturdidaktik die Didaktik der Gegenwartsliteratur und der Kinder- und Jugendliteratur, (Hör-)Medien im/für den Deutschunterricht sowie Aufgaben- und Prüfungsformate.

Kathrin Neis (M. A.) war assoziierte Doktorandin des DFG-Graduiertenkollegs „Europäische Traumkulturen“ an der Universität des Saarlandes und ist seit Ende 2021 freiberuflich als wissenschaftliche Schreibberaterin tätig. Sie hat ihre komparatistische Dissertationsschrift zu Traum-im-Traum-Strukturen in Literatur, Film und Fernsehserie verfasst. Zu ihren Forschungsinteressen gehören Narratologie und Phantastiktheorie, Transmedialität, Traumdarstellungen sowie die Selbstreflexivität von Fiktion.

Dr. Till Nitschmann ist Akademischer Rat a. Z. am Deutschen Seminar der Leibniz Universität Hannover. Er hat eine Dissertation zu dem Thema „Theater der Versehrten. Kunstfiguren zwischen Deformation und Destruktion in Theatertexten des 20. und frühen 21. Jahrhunderts“ vorgelegt. Seine Habilitationsschrift zu dem Thema „Ästhetik der Tyrannis. Literarische Figurationen der Gewalt und Herrschaft vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart“ ist eingereicht. Zu seinen Forschungsschwerpunkten zählen die Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts, Drama und Theater, Körperdiskurse und Gendertheorie, Literatur und Gewalt, Literatur und Krieg, Literatur und Bildende Kunst sowie Tyrannenfiguren.

Dr. Söhnke Post ist als abgeordneter Studienrat am Deutschen Seminar der Leibniz Universität Hannover tätig. Zudem arbeitet er als Lehrer an einem niedersächsischen Gymnasium. Seine

Forschungsarbeiten beschäftigen sich mit Lyrikdidaktik, Kulturdidaktik, Niederdeutschdidaktik (Literatur – Lesen – Medien), literarischen Repräsentationen von Gewalt und Traumata sowie pädagogischer Professionalität und Professionalisierung im Deutschunterricht und in der Lehrer*innenbildung.

Monika Preuß ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Sprache, Literatur und Kultur der TU Dortmund. Sie hat Deutsch und die berufliche Fachrichtung Sozialpädagogik für das Lehramt an Berufskollegs studiert. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören die transkulturelle Gegenwartsliteratur, Traumatheorie, Bilderbuchanalyse sowie Literaturdidaktik an beruflichen Schulen.

Lea Reiff (M. A.) ist seit 2019 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Neuere deutsche Literatur der Philipps-Universität Marburg. Ihre Forschungsinteressen richten sich auf Interdependenzen von Literatur und Wissen sowie auf Gender und Queer Studies, v. a. in der Literatur der Frühen Neuzeit und europäischen Aufklärung.

Dr. Steffen Röhrs ist seit 2013 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Deutschen Seminar der Leibniz Universität Hannover. Zu seinen Forschungsschwerpunkten gehören die deutschsprachige Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts, literarische Geschichtsdarstellungen und Geschichtsreflexionen, Körperdiskurse sowie das Verhältnis von Literatur und Krieg.

Dr. Saskia Schicht ist wissenschaftliche Mitarbeiterin in der Bielefeld School of Education der Universität Bielefeld im Arbeitsbereich *BiConnected – Phasenverbindendes Lernen*. Sie beschäftigt sich mit Theater und Tanz des 20. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, Theorie und Ästhetik des Zeigens, Leiblichkeitsdiskursen sowie mit phasenverbindender Lehrer*innenbildung, Kooperationsprozessen und der Implementation von Techniken und Ästhetiken des zeitgenössischen Tanzes und Theaters in den Unterricht.

Dr. Stephanie Willeke ist seit 2016 als wissenschaftliche Mitarbeiterin im Institut für Germanistik und Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Paderborn tätig. Zu ihren Forschungsschwerpunkten zählen Fragen der Literatur- und Kulturtheorie, besonders Diskursanalyse, Praxeologie und Transkulturalität, Krieg und Terrorismus in der Gegenwartsliteratur, deutschsprachig-jüdische Literatur, Formen digitaler Literatur sowie Figuren der Störung.

Der Band bietet fachwissenschaftliche und fachdidaktische Perspektiven auf das Verhältnis von Ver-sehrung und Verstehen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Mit dem multidimensionalen Begriff der Ver-sehrung lassen sich vielfältige Erscheinungsformen von Krankheit, Gewalt, psychischer Störung und Traumatisierung fassen, wobei das Phänomen physische und psychische Facetten ebenso umfasst wie gesellschaftlich-soziale und kulturelle Wechselwirkungen. Literarischen Repräsentationen von Ver-sehrung – so die zentrale Annahme – wohnt ein großes Potenzial sowohl für ein emphatisches Nachvollziehen existenzieller Krisen als auch für eine kritische Durchdringung komplexer Sachverhalte inne.

Dr. Steffen Röhrs ist seit 2013 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Deutschen Seminar der Leibniz Universität Hannover. Zu seinen Forschungsschwerpunkten gehören die deutschsprachige Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts, literarische Geschichtsdarstellungen und Geschichtsreflexionen, Körperdiskurse sowie das Verhältnis von Literatur und Krieg.

Dr. Söhnke Post ist als abgeordneter Studienrat am Deutschen Seminar der Leibniz Universität Hannover tätig. Zudem arbeitet er als Lehrer an einem niedersächsischen Gymnasium. Seine Forschungsarbeiten beschäftigen sich mit Lyrikdidaktik, Kulturdidaktik, Niederdeutschdidaktik (Literatur – Lesen – Medien), literarischen Repräsentationen von Gewalt und Traumata sowie pädagogischer Professionalität und Professionalisierung im Deutschunterricht und in der Lehrer*innenbildung.

www.wbg-wissenverbindet.de
ISBN 978-3-534-40754-5

