

„Göttlicher Hunger“: Slavenka Drakulićs *Literarischer Kannibalismus* als multiple Chiffre

Von Dagmar Burkhart (Mannheim/Hamburg)

0. Spezifisches Merkmal der zeitgenössischen kroatischen Literatur ist ihre Grenz- oder Schwellenposition¹ zwischen den mitteleuropäischen, mediterranen und südosteuropäischen Kulturen. Deshalb semantisiert sie vorzugsweise historische, soziokulturelle und psychologische Grenzsituationen und Grenzüberschreitungen, indem sie die Gegenwart als Schwellensituation, zugespitzt auf entscheidende Lebenssituationen der Protagonisten, beschreibt. Deshalb auch ist die kroatische Gegenwartsprosa markiert durch unterschiedliche Schwellen bzw. Grenzen zwischen semantischen Feldern, die überschritten werden sollen, um diegetische Texte zu erzeugen: Dorf – Stadt, Normalleben – Ausnahmesituation (Verbrechen, Karneval, Zirkus, Kloster), Unten (Küste, Insel) – Oben (Zagreb, Festland), Alt – Jung bzw. Wir – Sie (Generationsschwelle), Ich – Du, Gesundheit – Krankheit, Eros – Thanatos, Hochkultur – Triviale Kultur, Gegenwart – Vergangenheit etc. Innerliterarisch schließlich wird die kroatische Prosa der Moderne und Postmoderne durch eine Schwellenmarkierung und Schwellenaufhebung im Rahmen von Intertextualitätsmodellen gekennzeichnet.

Slavenka Drakulić (Jahrgang 1949) gehört mit Irena Vrkljan (1930) und Dubravka Ugrešić (1948) zu den kroatischen Gegenwartsautorinnen von Bedeutung. Allen drei Prosa-Autorinnen ist gemeinsam, dass sie ein retro- und introspektives, *erinnerndes Erzählen* praktizieren. Diese Art der resignifizierenden Narration vollzieht sich im Erzählraster einer Lebensgeschichte, wird aber „in-

¹ Um diese Gegebenheit zu denotieren, wurde für den von Vladimir Biti und mir 1996 edierten Sammelband über Aspekte der kroatischen Gegenwartsliteratur der Titel „Diskurs der Schwelle“ gewählt. – Der vorliegende Aufsatz ist in einer anderen, auch kürzeren Version unter der Überschrift „Gewalt und Vereinnahmung in Slavenka Drakulićs Roman *Göttlicher Hunger*“ erschienen in: *Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband 53 (2002), 461–482.

Dagmar Burkhart

nerhalb dieses Rahmens aus einzelnen, in der Erinnerung erneuerten Szenen aufgebaut“².

Darüber hinaus zeigen die Schriftstellerinnen eine Tendenz zu quasi-autobiographischen Formen und zu Erzählmodellen, die auch publizistische Elemente aufgreifen und zu dem verarbeiten, was die Amerikaner „literary non-fiction“ oder „faction“ (eine Kontamination aus „fact“ und „fiction“) nennen. Rein fiktionale Texte stellen also nur einen Teil des Spektrums³ der drei Autorinnen dar. Bei Slavenka Drakulić sind dies die beiden Romane *Das Liebesopfer* (Berlin 2000; im Original: *Božanska glad*, d. i. „Göttlicher Hunger“, Zagreb 1995) und *Marmorhaut* (Berlin 1998; *Mramorna koža*, Zagreb 1987), die sich insofern ähneln, als sie verbaler Ausdruck einer *Soma*-Kultur sind.

1. Somatische Kultur

Nach dem Paradigmenwechsel Ende der 70er Jahre vom Politischen zu einer neuen Innerlichkeit und Gender-Konzepten sind die 80er und die 90er Jahre geprägt von einer Hinwendung zum Körperlichen. Eine Fülle von Schriften zeugt

² Andrea ZLATAR, Formen autobiographischen Erzählens in der zeitgenössischen kroatischen Literatur, in: Diskurs der Schwelle. Aspekte der kroatischen Gegenwartsliteratur. Hgg. Dagmar BURKHART/Vladimir BITI. Frankfurt a. M. 1996, 169–188, 179.

³ In deutscher Sprache (als Übersetzung bzw. im Falle Irena Vrkljans mitunter als Original) sind folgende literarische bzw. publizistische Werke der Autorinnen erschienen: Irena VRKLJAN: Tochter zwischen Süd und West. Frankfurt a. M. 1982 (kroat. Orig.: *Svila, škare, Marina*. Zagreb 1986); *Marina, im Gegenlicht*. Graz 1988 (kroat. Orig.: *Marina, ili o biografiji*. Zagreb 1986); *Buch über Dora*. Graz 1992 (kroat. Orig.: *Dora, ove jeseni*. Zagreb 1991); *Vor roter Wand, 1991–1993*. Graz 1994. – Dubravka UGREŠIĆ: Des Alleinseins müde. Berlin 1984 (kroat. Orig.: *Štefica Cvek u raljama života*. Patchwork story. Zagreb 1981); *Der goldene Finger*. Frankfurt a. M. 1993 (kroat. Orig.: *Forsiranje romana reke*. Zagreb 1988); *My American Fictionary*. Frankfurt a. M. 1994 (kroat. Orig.: *Američki fikcionar*. Zagreb 1993); *Die Kultur der Lüge*. Frankfurt a. M. 1995 (kroat. Orig.: *Kultura laži*. Zagreb 1996, 2002); *Museum der bedingungslosen Kapitulation*. Frankfurt a. M. 1998 (kroat. Orig.: *Muzej bezuvjetne predaje*. Zagreb 2002); *Lesen verboten*. Frankfurt a. M. 2002 (kroat. Orig.: *Zabranjeno čitanje*. Zagreb, Beograd 2002); *Ministarstvo boli*. Zagreb 2004. Slavenka DRAKULIĆ: *Das Prinzip Hoffnung*. Reinbek 1989 (kroat. Orig.: *Hologrami straha*. Zagreb 1988); *Wie wir den Krieg überlebten und dennoch lachten*. Berlin 1991 (engl. Orig.: *How We Survived Communism and Even Laughed*. London, New York 1992 [sic]); *Sterben in Kroatien. Vom Krieg mitten in Europa*. Reinbek 1992 (aus dem Englischen und Kroatischen übers.); *Café Paradies oder die Sehnsucht nach Europa*. Berlin 1997 (engl. Orig.: *Café Europa. Life After Communism*. London 1996); *Das Liebesopfer*. Berlin 1997 (kroat. Orig.: *Božanska glad*. Zagreb 1995); *Marmorhaut*. Berlin 1998 (kroat. Orig.: *Mramorna koža*. Zagreb 1989); *Als gäbe es mich nicht*. Reinbek 1999 (kroat. Orig.: *Kao da me nema*. Solit 1999); *Keiner war dabei. Kriegsverbrechen auf dem Balkan vor Gericht*. Wien 2004 (Übers. a. dem kroat. Manuskript).

„Göttlicher Hunger“: *Slavenka Draculićs literarischer Kannibalismus*

davon.⁴ Doch nicht der Körper als biologisch-anthropologische Grundbedingung steht hier im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit, sondern die gesellschaftliche und kulturelle Konstruktion des Somatischen. Davon, dass die Schaulust an dem ‚einfach‘ nackten, erotischen Körper inzwischen mehr oder weniger gesättigt ist, zeugt beispielsweise das seit 1997 unverminderte Interesse an der ‚Plastinaten‘-Ausstellung *Körperwelten*, die offenbar gerade durch die Verbindung von Körper, totaler ‚Nacktheit‘ (Hautlosigkeit) und Tod einen morbiden Reiz ausübt.

Und auch die kommerzielle Werbung versucht, die extreme Körper-Semantik für ihre Zwecke zu benutzen. So hat der Popsänger Robbie Williams einen Videoclip für seine Single *Rock DJ* produziert, auf dem der Sänger sich Haut und Fleisch vom Leib zu reißen scheint und hübsche Mädchen das blutige Skelett lecken.

1.1. Das erotische Mahl – Verbindung von Essen und Sex bzw. vom Essen zum Sex: Der weibliche Körper als „appetitlicher Happen“

In der europäischen Literatur wird Körperlichkeit im Sinne einer galanten Erotik seit dem 18. Jahrhundert verstärkt zum Thema gemacht. Vor allem im Gesellschaftsroman des 19. Jahrhunderts dient die Thematisierung von Essen und Erotik zur Veranschaulichung menschlicher Beziehungen, auch des Gender-Status. Das „erotische Mahl“, das aus den Lustschlössern und „Boudoirs der

⁴ Hier eine Auswahl einschlägiger Titel in chronologischer Reihung: Die Wiederkehr des Körpers. Hgg. Dietmar KAMPER/Christoph WULF. Frankfurt a. M. 1982; Das Schwinden der Sinne. Frankfurt a. M. 1984; Der andere Körper. Berlin 1984; Hartmut KILTZ, Das erotische Mahl. Frankfurt a. M. 1986; Jean STAROBINSKI, Kleine Geschichte des Körpergefühls. Konstanz 1987; Stefan HARDT, Tod und Eros beim Essen. Frankfurt a. M. 1987; Thomas KLEINSPEHN, Warum sind wir so unersättlich? Frankfurt a. M. 1987; Körper, Essen und Trinken im Kulturverständnis der Balkanvölker. Hg. Dagmar BURKHART. Berlin 1991; Kulturthema Essen. Hgg. Alois WIERLACHER/Gerhard NEUMANN/Hans Jürgen TEUTEBERG. Berlin 1993; Die anständige Lust. Von Esskultur und Tafelsitten. Hgg. Hans Ottomeyer/Ulrike Zischka/Susanne Bäumler. München 1993; Kursbuch 119: Verteidigung des Körpers. Hgg. Karl Markus MICHEL/Tilman SPENGLER. Berlin 1995; Essen und kulturelle Identität. Hans Jürgen TEUTEBERG/Gerhard NEUMANN/Alois WIERLACHER. Berlin 1997; Körperteile. Eine kulturelle Anatomie. Hgg. Claudia Benthien/Christoph Wulf. Reinbek 2001; Der versehrte Körper. Revisionen des klassizistischen Schönheitsideals. Hg. Irmela Marei Krüger-Fürhoff. Göttingen 2001. Claudia Benthien, Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse. Reinbek 2001. Körper/Sprache. Ausdrucksformen der Leiblichkeit in Kunst und Wissenschaft. Hgg. Angelika Corbinau-Hoffmann/Pascal Nicklas. Hildesheim/Zürich/New York 2002; Erlesenes Essen. Literatur- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu Hunger, Sättigkeit und Genuss. Hgg. Christa Grewe-Volpp/Werner Reinhart. Tübingen 2003.

Dagmar Burkhart

entmachteten Aristokratie“⁵ stammt, wird vom Bürgertum adaptiert und in den großen Restaurants, hier bevorzugt in den *chambres séparées*, sowie in Privathäusern weitergeführt.

Appetit und Eros werden Synonyma. Brillat-Savarin, Autor der *Physiologie der Geschmacksbildung*, erweitert die fünf menschlichen Sinne um den „Geschlechtssinn“.⁶ Die „galante Synästhesie findet schon Henry Fieldings aufbegehrenden Spott. Das, was man gemeinhin Liebe nenne, sei nichts weiter als das Verlangen, seinen gefräßigen Appetit mit einer Portion delikaten weißen Menschenfleisches“⁷ zu stillen:

“And as no glutton is ashamed to apply the word love to his appetite, and to say he *loves* such and such dishes; so may the lover of this kind, with equal propriety say, he *hungers* after such and such women.”⁸

Der untergeordneten gesellschaftlichen Stellung der Frau entsprechend, sind es bevorzugt weibliche Wesen, die in der Literatur aus der Sicht männlicher Protagonisten als „leckerer Bissen“, „delikater Happen“ oder „köstlicher Schluck“ den sexuellen Appetit erregen und mit ihrem Körper zur Sättigung der männlichen Begierde dienen.

Charles Dickens lässt in *Nicholas Nickleby* den alten Wucherer Gride über das Mädchen Madeleine sagen, sie sei ein „leckerer Happen“,⁹ und bei der Begegnung zwischen Diederich Heßling und Guste Daimchen in Heinrich Manns *Untertan* wird Guste in den begehrlischen Augen des Protagonisten selbst zu der appetitlichen Wurst, die sie isst:

„Diederich betrachtete sie forschend: das dicke, rosige Gesicht mit dem fleischigen Mund und der kleinen, frech eingedrückten Nase [...], den Hals, der jung und fett war, und in den Halbhandschuhen die Finger, die die Wurst hielten und selbst rosigen Würstchen glichen. ‚Nein‘, entschied er, ‚kennen tu ich Sie nicht, aber kolossal appetitlich sind Sie. Wie ein

⁵ KILTZ, Das erotische Mahl, 16.

⁶ Jean-Anthelme BRILLAT-SAVARIN, *Physiologie du goût ou méditations de gastronomie transcendante. Ouvrage théorique, historique, et à l'ordre du jour dédié aux gastronomes parisiens*. Paris 1926, 17f.

⁷ KILTZ, Das erotische Mahl, 17.

⁸ Henry FIELDING, *The History of Tom Jones, a Foundling*. Harmondsworth 1968, 252.

⁹ Hier nach der Ausgabe: Charles DICKENS, *The Life and Adventures of Nicholas Nickleby*. London o. J., 112.

„Göttlicher Hunger“: *Slavenka Draculićs literarischer Kannibalismus*

frisch gewaschenes Schweinchen’. Sie lachte aus der Kehle und zwinkerte ihn mit ihren kleinen Augen unzüchtig an. ‚Ein Stück Wurst können Sie haben, aber sonst nichts.‘¹⁰

Die sexuelle Kodierung des weiblichen Körpers hat also in der patriarchalischen strukturierten Gesellschaft zur Festlegung als Sexualitätsdispositiv geführt.¹¹

1.2. Eros und Tod beim Essen: Thanatographie

In der Literatur der Moderne nimmt der Tod Platz am Tisch der üppig Speisenden. Seit der Jahrhundertwende kippt das Essen aus der Ordnung der „anständigen“ Lüste heraus, wobei die Szenerie nicht etwas Peripheres meint, sondern höchst bedeutsam die Belagerung einer ganzen Klasse – der bürgerlichen – durch den Tod bedeutet. Man muss die „Essensszenen lesen wie ein allegorisches Tableau“, betont Stefan Hardt.¹²

In Thomas Manns *Zauberberg* beispielsweise ist das neobarocke *Vanitas*-Stillleben mit einer Häufung von Textsignalen thematisiert:

„Ein Löwenappetit herrschte im Gewölbe, ein Heißhunger, dem zuzusehen wohl ein Vergnügen gewesen wäre, wenn er nicht gleichzeitig auf irgendeine Weise unheimlich, ja abscheulich gewirkt hätte.“¹³

Die Atmosphäre des Todes ist spürbar, doch für den Protagonisten, den jungen Bürgerssohn Hans Castorp, überlagern sich die morbiden Essensszenen mit seiner erotischen Verzauberung und werden somit in ihrer Gesamtheit zu einem einzigen vorbereitenden erotischen Mahl.

Leona, kurzzeitig die Geliebte von Ulrich, dem „Mann ohne Eigenschaften“ in dem gleichnamigen Roman, ist in ungeheuerem Maße gefräßig. Das „feuchte Dunkel ihrer Augen“¹⁴ verweist auf ihre latente Todessehnsucht. Sie wird – in der Interpretation von Stefan Hardt – vom Erzähler vorgeführt

¹⁰ Heinrich MANN, *Der Untertan*; in der Ausgabe Düsseldorf 1976, 105ff.

¹¹ Vgl. Michel FOUCAULT, *Sexualität und Wahrheit*. Bd. 1 Frankfurt a. M. 1977 (frz. Orig.: *Histoire de la sexualité*. Paris 1976), 128ff.

¹² HARDT, *Tod und Eros beim Essen*, 15.

¹³ Thomas MANN, *Der Zauberberg*; hier nach der Ausgabe Frankfurt a. M. 1976, 89.

¹⁴ Robert MUSIL, *Der Mann ohne Eigenschaften*; hier nach der Ausgabe Reinbek 1978, 21f.

Dagmar Burkhart

„als Teil der sterbenden K. u. K. Monarchie, [sie] inkarniert den Untergang. Ihre gelassene Schwerfälligkeit steht stellvertretend fürs System. Was sie allerdings vom [deutschen] Kaiserreich unterscheidet, ist die Selbstverständlichkeit, mit der sie dem immer schneller werdenden Sterben der Dinge um sie herum – meist wohl träge – ins Auge blickt, ihre eigene Vergänglichkeit akzeptiert. Der Anachronismus ihrer Erscheinung stört sie nicht. Dennoch verstopft sie das Grüblerische ihrer Haltung durch erlesene Speisen, die sie weich stimmen. Ihre Verlassenheit, die bis in die Knochen reicht [...], polstert sie mit Eßbarem. Ulrich erlebt und will sie als Fossil. So verteidigt sie ihre Lebendigkeit mit einem Panzer aus Nahrung. Ihre schöntraurige Unwirklichkeit macht sie wett durchs gediegene Fressen.“¹⁵

In der Tradition von Texten wie *Cena Trimalchionis* aus der Feder des römischen Satirikers Gaius Petronius Arbiter, in dem ein Skelett auf die von Speisen und Getränken überquellende Tafel geworfen wird und der Autor den betrunkenen Gastgeber sein eigenes Begräbnis spielen lässt, um die Vergänglichkeit menschlicher Begierden zu signalisieren, gerät schließlich in Hans C. Artmanns *Grünverschlossene[r] Botschaft* das erotische Mahl zum grotesken Alptraum, der Tod, Essen und Eros vereint:

„Träumst du dich als bordellbesucher in cape und zylinderhut, das blitzende einglas im aug, den spazierstock unter die achsel geklemmt, und es empfangen dich wunderhübsche skelette in seide und tüll, unbezahlbare mädchen ein jedes, und man serviert dir ihr einstiges fleisch auf silbernen platten, hier gebratene brüste, da einen zartrosa schenkel und dralle arme und gesottene stückchen von bauch mit spargel garniert, verschiedenste arten gegrillter popos, kandierter lippen oder leicht überbackener finger, und unter der speiseglocke die leckere fülle verbotenster delikatessen – dann rühre die sachen nicht an, so sehr dich madame auch drängt, nimm deine pistole und schieße nach den gasflammen der fünfzig ampeln im salon, und misse keine von ihnen – so werden sich alle skelette wieder befleischen und die nacht ist für diesmal gerettet.“¹⁶

Auch Marco Ferreris ein Jahr später (1973) erschienener Filmklassiker *Das große Fressen (La Grande Bouffe)*, in dem sich vier Männer mit einer als Liebedienerin fungierenden Köchin in eine Villa zurückziehen und sich in einer exzessiven Fressorgie einer nach dem anderen umbringen, ist als Allegorie auf eine nur konsumorientierte und damit todgeweihte Gesellschaft zu verstehen. Rosa von Praunheim hat das Thema in seiner Filmparodie *Can I Be Your Bratwurst, Please?*, einer kannibalistischen Satire auf die Behandlung des Körperkonsums in Pornofilmen, zu Ende gedacht.

1.3. Kommunion: Eucharistie – Kannibalismus – Kommunikation

¹⁵ HARDT, Tod und Eros beim Essen, 82.

¹⁶ Hans C. ARTMANN, *Grünverschlossene Botschaft*. Frankfurt a. M. 1972, 50.

„Göttlicher Hunger“: Slavenka Draculićs literarischer Kannibalismus

Während beim Reproduktionsakt der profanen, aus „toten“ Nahrungsmitteln bestehenden Mahlzeit stets das Paradigma *Tod-Essen* mit aktiviert wird, geht es im Essakt der Eucharistie um Enkodierung und Dekodierung des zeichenhaften Paradigmas *Gott-Essen* und damit *Leben-Essen*. Metaphern des Essens stehen nicht umsonst an der Spitze der Rekonstruktion archaisch-mythischen Denkens. In der Totemkultur war das *gemeinsame Essen* des Ahnen der zentrale *Kommunikationstyp*, der mit der Gottheit selbst gleichgesetzt wurde. Das liturgische Brotbrechen und Brotessen in der christlichen Eucharistie entspricht dem Zerstückeln und Essen des Totems und des dionysischen Gottes in den Erdmuttermysterien, denn in den dionysischen Kulte geht es vor allem um die Einverleibung der Gottheit. Die Ess- und Grabkulte sind deshalb so eng verwandt, weil in der zyklischen Denkweise des archaischen Menschen der Tod als Teil des Lebenskreislaufs betrachtet wurde: „Beim Schlucken verleiht der Mensch dem Objekt des Essens neues Leben und damit auch sich selbst; [...] *Essen* gilt als Metapher des Lebens und der Auferstehung“.¹⁷ So ist das Essen nichts Geringeres als ein kosmogonischer Akt.

Im biblischen Text des Alten und Neuen Testaments entspricht die Aufnahme Gottes durch das spirituell umgedeutete Essen in der *Kommunion* der „ursprünglichsten Art der Integration und ist Gegenbild zum Essen der verbotenen Frucht im Paradies, durch welches der Mensch die Gemeinschaft mit Gott verlor“.¹⁸ In den Abendmahlsberichten stellt sich die Eucharistie dar als Opfer, das an *Brot* und *Wein* als Symbole des *Leibes* und *Blutes* Christi geknüpft ist (vgl. Mt. 26, 26; Mk. 14, 22; Lk. 22, 19). Für die Mehrheit der Christen ist das „Hoc est corpus meum“ wohl immer eine in ihrem Geheimnis unverständliche Formel der Transsubstantiation geblieben, wie die Verballhornung „Hokuspokus“ drastisch beweist.¹⁹

Abendmahlsszenen lassen sich in der europäischen Literatur als prägendes Muster verfolgen, und die Eucharistie dient als eine Urform menschlicher Kommunikation, mit der sich Autoren affirmativ, ablehnend oder dialogisch auseinandersetzen. Der literarische Traditionsstrang reicht dabei von Dantes *Vita*

¹⁷ Olga FREJDEBERG, *Mif i literatura drevnosti*. Moskva 1978, 67, 123 (Hervorhebung D. Burkhart).

¹⁸ Manfred LURKER, *Wörterbuch der Symbolik*. Stuttgart 1988, 435.

¹⁹ Silvia SCHROER/Thomas STAUBLI, *Die Körpersymbolik der Bibel*. Darmstadt 1998, 32; vgl. a.: *Das heilige Essen. Kulturwissenschaftliche Beiträge zum Verständnis des Abendmahls*. Hgg. Manfred JOSUTTIS/Gerhard Marcel MARTIN. Stuttgart, Berlin 1980.

Dagmar Burkhart

Nuova bis hin zu Samuel Becketts *Dante and the Lobster* und Tanja Blixens *Babettes Fest*.

Der religiöse Kode – die eucharistische Lesart – mischt sich in diesen Texten mit dem alimentären Kode in einer Weise, dass die ‚Entzifferung‘ des Essvorgangs, des Mahls²⁰, auf die Entzifferung einer zeichenhaft eingeschriebenen Sinnlinie hinausläuft, welche die Verwandlung von Speise in Sprache, von Stoff in Geist, von Profanem in Sakrales oder Ästhetisches markiert.

1.4. Körper – Essen – Gewalt: Transgression von Tabugrenzen

Die Überschreitung von Grenzen, die mit einem ethischen Tabu belegt sind, führt nach Georges Bataille zu einer „starken“ Form der Kommunikation, die von einer „schwachen“ Ausprägung der Kommunikation, wie sie durch die Sprache der alltäglichen Lebenswelt erfolgt, zu unterscheiden ist.²¹ Ekstatische Körpererfahrungen spielen in literarischen Texten nicht nur in der Thematisierung von Folter und Tod, wie Bataille sie beschreibt, eine Rolle. Sie werden vor allem in Form von Thematisierungen somatisch-erotisch-alimentärer Tabu-Motivfelder realisiert: Da ist die Verführung eines „zum Anbeißen“ süßen „Nymphchens“, beispielsweise in Nabokovs *Lolita* oder Duras' *Der Liebhaber* etc. Oder eine obsessive erotische Beziehung, die in ihrer Raserei vor Einverleibung des Anderen nicht zurückschreckt, wird thematisiert, wobei de Sades *Die 120 Tage von Sodom* als Modelltext für transgressive Aktionen fungiert, wie sie beispielsweise in dem japanischen Film *Im Reich der Sinne* kodiert werden (abgeschwächt in Texten wie Monika Marons Liebesgeschichte *Animal triste*, wo das erotisch-kannibalistische Motiv auf das Bettwäschemuster „fleischfressender Pflanzen“ reduziert ist). Schließlich dienen Rachegefühle als Motiv für Mord oder aggressive, erzwungene Einverleibungsakte, z. B. Vergeltung für Vergewaltigung in Filmen wie *Fried Green Tomatoes* (von Jon Avnet) bzw. Rache für Folterung und Tötung des Liebhabers in Peter Greenaways Film und Filmskript *The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover*:

„Mit einer eleganten Bewegung zieht Georgina das Tischtuch weg, das Michaels gekochten Körper bedeckt hat, der auf der einsachtzig langen Platte liegt, die wir aus der Geschirrkam-

²⁰ Mary DOUGLAS, Deciphering a Meal, *Daedalus* 101 (1972), 61–81.

²¹ Georges BATAILLE, Die Literatur und das Böse. Emily Brontë, Baudelaire, Michelet, Blake, Sade, Proust, Kafka, Genet. München 1987 (frz. Orig.: La littérature et le mal. Paris 1957), 180.

„Göttlicher Hunger“: Slavenka Draculićs literarischer Kannibalismus

mer kennen. Er ist wunderschön präsentiert, garniert mit Petersilie und Butter. Er ist intakt. Die Arme sind über dem Nabel gefaltet. Finger, Genitalien, Zehen und Nase sind ein bißchen angekokelt. Die Haut ist braun und da und dort etwas gekräuselt. Die Gesichtszüge sind unerkennbar. Es ist eindeutig Michael. Albert sieht hin und erfaßt im ersten Augenblick nicht ganz, was er da sieht. Doch dann überschwemmt es in einem grauenvollen, schrecklichen Schwall sein Bewußtsein. Er würgt. Und rappelt sich vom Tisch hoch. ALBERT Gott! GEORGINA eiskalt Nein, Albert, nicht Gott, das ist Michael. Mein Liebhaber. Du hast geschworen, ihn umzubringen. Das hast du getan. Und du hast geschworen, ihn zu essen. Also iß ihn [...]. Du Kannibale!“²²

In allen Texten hat der Gewaltdiskurs fundamental zu tun mit einem Ungleichgewicht der Kräfte, die sich beispielsweise in dem als allegorische Kapitalismuskritik aufgefassten Greenawayfilm in den Oppositionen Mann vs. Frau, „Unternehmer“ [Dieb] vs. Intellektueller ausdrückt, bzw. mit der transgressiven Auflösung einer politisch-sozialen Form (z. B. der bürgerlichen in eine anarchische Gesellschaftsform in dem Film *Themroc*, wo die Neoprimitiven einen gebratenen Polizisten, Verkörperung der Staatsmacht, fressen) oder Dekonstruktion traditioneller Gattungsformen wie in Vladimir Sorokins metadiskursivem Text *Roman*, in dem der Protagonist die Romanhelden alter, realistischer Couleur tötet und zum Teil frisst. Die Sinnstiftung erfolgt also im Subtext, dem Signifié, für den der somatische Diskurs als Signifiant fungibel gemacht wird.

2. Weiblicher Kannibalismus in „Božanska glad“

Am Beispiel von Slavenka Draculićs Roman *Göttlicher Hunger* (abgekürzt *GH*)²³ lässt sich zeigen, wie ein somatischer Diskurs auf mehreren Ebenen, multipel chiffriert, literarisch realisiert wird.

2.1. Auf der *denotativen* Ebene präsentiert sich *GH* als ein Text, der ganz in der *Soma*-Diskurstradition steht, indem er die genannten Texte und Filme als Prätexte verarbeitet. Signifikanterweise – ähnlich wie die postmodernen Filme

²² Peter GREENAWAY, *Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber*. Zürich 1989 (engl. Orig. Paris 1989), 161f.

²³ Weder der Titel der deutschen Übersetzung – *Das Liebesopfer* – noch der englische – *The Taste of a Man* (London 1997) – trifft den semantischen Kern des Originaltitels, in dem die Isotopie *ritueller Kannibalismus* und *Eucharistie* aufgerufen wird.

Dagmar Burkhart

von Nelson Pereira dos Santos²⁴ bzw. Peter Greenaway – dekonstruiert allerdings *GH* den skizzierten semantischen Komplex des *erotischen Mahls*, in dem traditionell der *weibliche* Körper als „appetitlicher Happen“ goutiert wird: In *GH* erscheint dieser Topos des herkömmlichen *Soma*-Diskurses umgekehrt, so dass nun der *maskuline* Körper verspeist wird, und zwar im Rahmen einer Realisierung von Metaphern²⁵ wie „jemand ist zum Anbeißen“ oder „jemanden zum Fressen gern haben“ (kroatisch „da u koga zagrižeš, da koga pojedeš“). Die Ich-Erzählerin in *GH*, einem der „denkbar radikalsten Liebesromane“²⁶, rekapituliert ihren in New York erlebten *amour fou*, nachdem sie sich den Geliebten in einem finalen, quasi eucharistisch-kannibalistischen Liebesakt ‚einverleibt‘ hat:

„José je bio mrtav jer je to bio jedini način da ostanemo zajedno. Ali sama smrt nije bila dovoljna. Trebalo je učiniti još nešto, što će nas definitivno ujediniti. Po mome mišljenju, postojao je samo jedan način da José nastavi živjeti u meni. Naravno, pomišljala sam i na to da i ja ostanem u drugom stanju, svakoj ženi na mome mjestu to bi prvo palo na pamet. Ali to nije bila ona vrsta savršenog i potpunog jedinstva, ujedinjenja u tijelu i duhu, kojem sam težila. Premda njegovo, dijete bi bilo potpuno novo, zasebno biće [...]. Zaista, pomislila sam, ima li jednostavnijeg i uzvišenijeg čina sjedinjenja s duhom od uzimanja hostije. ‚Jedite od moga tijela...‘, rekao je Isus. I rekla sam sebi: jest ću od njegovog tijela, da bi José nastavio živjeti u meni. Bit ćemo jedno. U duhu i u tijelu. Amen.“

„José war tot, weil dies die einzige Möglichkeit war, dass wir zusammenblieben. Doch der Tod allein genügte nicht. Es mußte noch etwas getan werden, das uns definitiv vereinte. Es gab nur eine Möglichkeit, dass José in mir lebendig blieb. Natürlich hatte ich auch daran gedacht, ein Kind von ihm zu bekommen, jeder Frau an meiner Stelle wäre das als erstes eingefallen. Doch das würde nicht die Art des vollkommenen, völligen Einsseins, der Vereinigung von Körper und Geist schaffen, nach der ich strebte. Ein Kind wäre ein ganz neues, eigenständiges Wesen, obwohl es von ihm wäre [...]. In der Tat, dachte ich, gibt es einen einfacheren und erhabeneren Akt der Vereinigung mit dem Geist als das Annehmen einer Hostie? ‚Esset, das ist mein Leib ...‘, hat Christus gesagt. Und ich sagte mir: Ich werde von sei-

²⁴ Gemeint ist der 1971 entstandene Film „Como era gostoso o meu francês“ (Wie lecker war mein kleiner Franzose), in dem der Regisseur die modernistische Tradition von brasilianischen Künstlern der zwanziger Jahre wieder aufnahm: 1928 publizierte Oswald de Andrade sein „Kannibalistisches Manifest“ (Manifesto Antropófago), in dem er in ironischer Form die Metapher der Tupi-Kannibalen benutzte und empfahl, in anthropophagischer Manier sich die wertvollsten Teile der europäischen Kultur einzuverleiben, sie zu transformieren, und den Rest zu verwerfen.

²⁵ Zur Realisierung von Metaphern, das heißt, Überführung einer poetischen Trope oder eines metaphorischen Phrasems in eine diegetische Sujetstruktur vgl. Aage HANSEN-LÖVE, Die ‚Realisierung‘ und ‚Entfaltung‘ semantischer Figuren zu Texten, *Wiener Slawistischer Almanach* 10 (1982), 197–252 sowie Anna HAN, Der realisierte Vergleich, in: Glossarium der russischen Avantgarde. Hg. Aleksander FLAKER. Graz 1989, 422–447.

²⁶ Ralph DUTLI, Der Hunger einer frommen Katholikin, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 14.10.1997, L 13.

„Göttlicher Hunger“: Slavenka Draculićs literarischer Kannibalismus

nem Leib essen, damit José in mir weiterlebt. Wir werden eins sein. Im Geist und im Körper. Amen.“²⁷

Der Liebesbeziehung zwischen José, einem Brasilianer, und Tereza, einer Polin, die sich als Stipendiaten kennen gelernt haben, sind 76 Tage vergönnt bis zur geplanten Abreise in ihre jeweiligen Herkunftsländer. Die Liebenden verschreiben sich von Anfang an mehr einer somatischen als verbalen Kommunikation, weil sie sich leichter über ihre Körper als über die ihnen eigentlich fremde amerikanische Sprache verständigen können:

„Naša su tijela – naši dodiri, geste, izrazi lica, hrana, seks – postala naš osnovni način komuniciranja [...]. Tamo gdje su se riječi pokazale nemoćnima povećavao se registar suptilnih znakova tijela [...]. Naše su riječi bile obavijene kožom.“ (S. 53)

„nsere Körper – unsere Berührungen, die Gesten, der Gesichtsausdruck, das Essen, der Sex – wurden die Basis unserer Kommunikation [...]. Wo sich Worte als zu schwach erwiesen, vergrößerte sich das Register der subtilen Zeichen des Körpers [...]. Unsere Worte waren mit Haut gefüttert.“ (S. 54)

Sie schotten sich von der Umwelt ab, verzahnen sich wie Besessene ineinander und erreichen schließlich eine bedrohliche Nähe „bis auf die Knochen“, „bis in den Tod“ (S. 40). Beide fürchten die bevorstehende Trennung und beide sind von Todessehnsucht erfüllt, denn „ist die Verbindung der beiden Liebenden die Wirkung der Leidenschaft, schließt sie den Tod mit ein, das Verlangen nach dem Mord oder dem Selbstmord“.²⁸ Doch nur Tereza, die Tatkräftigere, sucht nach einer Lösung und findet sie in dem Plan, ihren Geliebten im Stil der Karnivoren zu essen, um dadurch auf ewig mit ihm vereint zu sein. José beugt sich, halb intuitiv wissend, halb seine Ahnung verdrängend, ihrem Entschluss.

Der Text weist eine ganze Kette von Signalen auf, die Terezas kannibalistischen Akt semantisch vorbereiten. Bereits der Titel „Göttlicher Hunger“ eröffnet die Isotopie *hungrig sein* und *göttlich*. Im zweiten Kapitel des Romans wird er als Motiv entwickelt: Die Ich-Erzählerin begegnet José in der New York Public Library, wo er an einer Studie über den Flugzeugabsturz 1972 in den Anden und den von den Überlebenden vollzogenen und mit der Kommunion verglichenen Kannibalismus schreibt. Terezas Blick wird magisch angezogen durch den in Goldlettern gesetzten Titel des obersten Buchs in Josés Papierstapel – „Divine

²⁷ Die ‚echte‘, nämlich profan-biologische Schwangerschaft bleibt der ‚falschen‘ Geliebten José, seiner Ehefrau Inês, vorbehalten. – Die Zitate nach Slavenka DRACULIĆ, Božanska glad. Zagreb 1995, 179f. bzw. in der Übersetzung DIES., Das Liebesopfer. Berlin 2000, 188; im folgenden wird auf Zitate aus dem Original und der Übersetzung unter Angabe der bloßen Seitenzahlen im laufenden Text verwiesen.

²⁸ Georges BATAILLE, Der heilige Eros. München 1974, 20 (frz. Orig.: L'Érotisme. Paris 1957).

Dagmar Burkhart

Hunger“. Noch ehe ihre erotische Beziehung begonnen hat und sie schließlich in einer „vollständig verwirklichten Liebe“ verschmelzen lässt, wird die eigentümliche Kontiguität ihrer beider Forschungsthemen offenbar:

„Očekivala sam vjerojatno da se radi o knjizi poezije, možda zato što sam pred sobom imala studiju o metafizičkim pjesnicima. Ali bila je to, kako je stajalo u sadržaju, nekakva stručna antropološka studija o kanibalizmu izvjesne Peggy R. Sanday u izdanju Sveučilišta u Cambridgeu [...]. Zaklopila sam je i vratila na mjesto, ali naslov me i dalje privlačio. *Božanska glad* – Bog i glad, sjećam se kako sam u sebi ponavljala te dvije zvučne riječi na svom jeziku, odlučivši da ih svakako treba zapamtiti i upotrijebiti u nekoj pjesmi. Usput mi se učinilo da ideja kako kanibalizam čovjeka približava božanskom i nije bila tako čudna, ali nisam se više bavila tom mišlju.“ (S. 24f.)

„Ich hatte sicher erwartet, daß es sich um einen Lyrikband handelte, wohl deshalb, weil ich bereits eine Studie zu metaphysischen Dichtern in der Hand hielt. Doch es war, wie auf dem Titelblatt stand, eine anthropologische Fachstudie über Kannibalismus von einer gewissen Peggy R. Sanday in einer Ausgabe der Cambridge University Press [...]. Ich klappte sie zu und legte sie an ihren Platz zurück, aber der Titel zog mich auch weiterhin an. *Göttlicher Hunger* – Gott und Hunger, ich erinnere mich, wie ich diese beiden klangvollen Wörter leise in meiner Sprache wiederholte und beschloß, sie mir auf jeden Fall zu merken und in einem Gedicht zu verwenden. Es ging mir durch den Sinn, daß die Idee, der Kannibalismus nähere den Menschen dem Göttlichen an, gar nicht so sonderbar war.“ (S. 24)

Tereza, Dichterin und Philologin, schreibt eine Doktorarbeit über die „Metaphysical Poets“ zur Zeit Elisabeths I., die sich leidenschaftlich für die Frage interessierten, wie die Seelen zweier Liebender sich vereinigen könnten. Als ganzes Gedicht in der Mitte des Romans und mit den letzten Zeilen als Motto dem Text vorangestellt, wird George Herberts *Love III* zitiert. Tereza stößt beim Aufräumen ihrer Papiere auf das Gedicht, liest es zuerst flüchtig, dann aufmerksam, und bleibt an den signifikanten Schlusszeilen hängen:

„You must sit down‘, says Love, ‚and taste my meat‘. So I did sit and eat. Toga časa nisam bila svjesna pravog značenja Herbertovih stihova.“ (S. 87)

„You must sit down‘, says Love, and taste my meat‘. So I did sit and eat. In dem Augenblick war mir die wahre Bedeutung der Herbertschen Verse nicht bewußt.“ (S. 91)

So wie sie diese grundlegenden semantischen Bausteine später zur Fundierung ihrer Argumentation für den kannibalistischen Akt als Lösung ihres Liebesdilemmas aus dem archaischen „dunklen Winkel“ ihres Gedächtnisses hervorholen kann, vermag sie sich auch noch auf weitere similäre Fakten zu stützen. Eines Tages übersetzt José für Tereza Passagen aus einem portugiesischen Buch mit dem Titel *O cannibalismo amoroso*, einer Freudschen „Interpretation von Werken aus der Literaturgeschichte“, die den „Impuls, sich das Objekt der Begierde zu inkorporieren“ (S. 133; „o impulsu da se inkorporira objekt želje“,

„Göttlicher Hunger“: *Slavenka Draculićs literarischer Kannibalismus*

S. 126), thematisieren,²⁹ ein andermal erzählt er ihr von einem Kannibalenstamm auf Papua-Neuguinea namens Gini³⁰, dessen Frauen glauben, den Männern durch Einverleibung das ewige Leben verleihen zu können: „Komm, komm zu mir, damit du nicht in der Erde verwest. Lass deinen Körper in meinem verschwinden“ (S. 139f.; „Dođi, dođi k meni, da ne truneš tako na zemlji, pusti da tvoje tijelo nestane u meni [...]“, S. 133). Und ein paar Tage nach ihrem ersten Treffen besuchen Tereza und ihr Lover gemeinsam eine Brasilienausstellung, auf der sie v. a. ein Holzschnitt mit der Darstellung kannibalistischer Indianer³¹ fasziniert.

Beide Liebenden entstammen einem Kulturkreis, dessen religiöses Glaubenszentrum, die Eucharistie, einen quasi kannibalistischen Akt darstellt: „Dies ist mein Leib, nehmt und esst. Dies ist mein Blut, nehmt und trinkt“. Die gläubige

²⁹ Einen der Prätexte für Slavenka Draculić stellt die phantastische Erzählung *Sirov okus mesa* (Der rohe Geschmack des Fleisches) des Kroaten Dubravko JELACIĆ BUŽIMSKI (Jg. 1948) dar. Hier zerstückelt der Ich-Erzähler aus ödipaler Liebe und Sehnsucht nach totalem Besitz den Körper der eigenen Mutter mit einer Axt; anschließend brät und verspeist er sie, doch als die von einer Nachbarin alarmierte Polizei kommt, ist noch ein Stück von einer Hand mit zwei Fingern übriggeblieben, die er roh hinunterzuwürgen versucht. Doch einer, der Zeigefinger, ragt ihm aus dem Mund, und dadurch wird der Täter überführt. Die Begründung für seine Tat lautet: „Moram biti apsolutno siguran da je posjedujem, ona mora biti u meni kao što sam se ja kroz devet mjeseci formirao u njenu trbuhu, mali nasciturus koji je već onda sanjao san o potpunom posjedovanju. Obožavao sam je u cjelinu, riječ voljeti je štura, uvijek je bila moja madona, sveta slika nad krevetom kojoj sam se želio moliti, naravno na sudu će ustanoviti kulminaciju Edipova kompleksa i perverzni sadizam u mojem karakteru, svašta će ustanoviti, uglavnom gluposti. Bit će to fantastična priča za njihove prašne i smrdljive archive“. („Ich muss absolut sicher sein, sie zu besitzen, sie muss genauso in mir sein, wie ich während der neun Monate in ihrem Leib geformt wurde, ein kleiner *nasciturus*, der damals schon von dem Besitz geträumt hatte. Ich vergötterte sie als Ganzheitlichkeit, das Wort ‚lieben‘ ist allzu dürftig, sie war immer meine Madonna, das heilige Bild über meinem Bett, zu dem ich beten wollte, natürlich wird man vor Gericht den Höhepunkt des Ödipuskomplexes sowie den perversen Sadismus in meinem Charakter feststellen, man wird alles Mögliche feststellen, hauptsächlich Unsinn. Dies wird eine phantastische Geschichte für ihre staubigen und stinkenden Archive.“) Der Sohn in dieser grotesken Verbrechen Geschichte wünscht sich also, dem Objekt seiner Begierde, der Mutter, den größten Liebesbeweis zu erbringen: Er will mit ihr „schwanger“ gehen. Vgl. Antologija hrvatske fantastične proze i slikarstva. Hgg. Branko Donat/ Jovan Zidić. Zagreb 1975, 463-466, hier 465.

³⁰ In der anthropologischen Studie von Peggy REEVES SANDAY, *Divine Hunger. Cannibalism as a Cultural System*. Cambridge 1986, heißt der Eingeborenenstamm *Gimi*. Die Frauen sagen zu dem Körper des Verstorbenen „Come to me so you shall not rot on the ground. Let your body dissolve inside me!“ und die Erklärung der Anthropologin für diesen rituellen Kannibalismus lautet: „If the women did not do this then the man would disintegrate totally and his vital essence would be lost to the society. The cannibalism is necessary for the rebirth of the man’s vital essence. For by eating his flesh, women prepare his bones (the symbol of the man’s essence) to return to the forest spirit world to fertilize nature“ (a. a. O., S. 77).

³¹ Vgl. Fußnote 24.

Dagmar Burkhart

Christin Tereza, die nach ihrem veritablen kannibalistischen Akt nicht versäumt, die Weihnachtsmesse zu besuchen – das Bild der fleischfressenden Gottesanbeterin drängt sich auf! – erinnert sich:

„Sjetila sam se kako mi je José jednom rekao da su katolici ustvari kanibali, jer jedu tijelo Isusovo i piju njegovu krv, i još to drže najuzvišenijim činom svoje vjere. Da, pomislila sam, José je u pravu. Kanibali smo mi, bijelci i katolici, a ne samo divljaci sa crteža Johanna Froschauera, Indijanci iz *tierra nueva*.“ (S. 174)

„Mir fiel ein, wie José mir einmal gesagt hatte, die Katholiken seien eigentlich Kannibalen, weil sie den Leib Jesu essen und sein Blut trinken, und das hielten sie noch für den erhabensten Akt ihres Glaubens. Ja, dachte ich, José hat recht. Wir Weiße und Katholiken sind auch Kannibalen, und nicht nur die Wilden auf dem Holzschnitt von Johann Froschauer, die Indianer von der *terra nova*.“ (S. 182)

Als sie aus Gesprächen mit ihrem Geliebten erfährt, dass die Überlebenden der Flugzeugkatastrophe in den Anden, alles gläubige Katholiken, das verzehrte Menschenfleisch als eine von Gott gesandte Speise ansahen, versteht Tereza den Sinn des Geschehens sofort.

Und auch den Passus im Brief eines der gestorbenen Opfer – „Wenn der Tag kommt, dass ich mit meinem Körper jemanden retten kann, dann werde ich es gern tun“ (S. 109; „ako dođe dan da i ja mogu nekoga spasiti svojim tijelom, rado ću na to pristati“, S. 105) – interpretiert sie für ihre Zwecke im Sinne eines ‚symbolischen Tausches‘: Ihr Geliebter muss, in den Worten von Jean Baudrillard, ‚symbolisch sterben, um wiedergeboren zu werden‘³², und zwar durch ihren Körper.

Als Tereza schließlich einen Zeitungsbericht über Issei Sagawa findet, einen Japaner, der 1981 in Paris seine holländische Freundin Renée umgebracht und teilweise gegessen hat, begreift sie ihn als Handlungsanweisung:

„Zato što je proglašen ludakom, čini mi se da nitko nije shvatio važnost njegovog objašnjenja. Sagawa je svoj kanibalizam objasnio kao jednu vrstu rituala *prisivajanja*.“ (S. 141)

„Da Sagawa für verrückt erklärt wurde, hat offenbar niemand die Wichtigkeit seiner Aussage begriffen. Er hat seinen Kannibalismus dargestellt als eine Art Ritual des Besitzergreifens.“ (S. 147)

Obwohl Tereza am nächsten Tag mit dem Verzehr von sechs Stückchen rohen Rindfleisch erfolgreich ‚geübt‘ hat und sich bewusst ist, dass sie ‚am Ende des Wegs angelangt‘ war (S. 149), kommen ihr bei der vom Fachbereich Portugiesisch für José veranstalteten Abschiedsfeier Zweifel über ihren Entschluss: Nachdem eine Kollegin Josés, Donna, in Einzelheiten von einem in ihrem

³² Jean BAUDRILLARD, *Der symbolische Tausch und der Tod*. München 1991, 206 (frz. Orig.: *L'échange symbolique et la mort*. Paris 1976).

„Göttlicher Hunger“: *Slavenka Draculićs literarischer Kannibalismus*

Stadtviertel begangenen kannibalistischen Verbrechen erzählt hat, wird Tereza übel; sie schlägt sich in einem Ohnmachtsanfall im Bad die Stirn blutig und durchlebt – blutbesudelt – ihre Angst vor dem noch unvergossenen Blut.

Assoziationsreihen wie Erinnerungen an die als sündig erlebte Menstruationsblutung vor der Erstkommunion, an das Blut der sterbenden Mutter, an eine in der Kindheit beobachtete Schweineschlachtung, an das austretende Blut nach einem Hundebiss und an traumatische Blutverluste bei medizinischen Untersuchungen fundieren die dominante Isotopie zusätzlich und tragen zu ihrer semantischen Aufladung bei.

Durch Einnahme einer distanzierten Haltung gegenüber José („José verwandelte sich immer mehr in ein Objekt“, S. 172; „José se sve više pretvarao u objekt“, S. 164), und gestärkt durch die Hostie aus der Hand eines Geistlichen, der Tereza an ihren Vater erinnert, findet sie über die wiedergewonnene Glaubenszuversicht zu ihrem Tötungsentschluss zurück.

Selbst Josés prophetischer Traum, in dem er seine Schwester zuerst mit einer weißen Totenmaske tanzend, dann „auf einem Holzteller gebraten, zum Essen aufgetragen“ (S. 175; „jer je bila ispečena i poslužena za jelo“, S. 167) sieht, irritiert Tereza zwar, kann sie aber von ihrem Beschluss nicht mehr abbringen. Nachdem sie den Geliebten mit Schlaftabletten betäubt und anschließend erstickt hat, beginnt sie mit der feierlichen Inkorporierung der Leiche. *Pars pro toto* schneidet sie seine vom Geheimnis übergroßer Sensibilität umgebenen Fingerkuppen ab und verleibt sie sich ein:

„U početku mi je bilo teško zamisliti taj njegov osjećaj pojačane osjetljivosti. Ali sada sam bila sigurna da su upravo jagodice bile najnježniji, najosjetljivi Joséov dio [...]. Palcem i kažiprstom čvrsto sam stisnula jagodicu na njegovom malom prstu. Žilet je glatko kliznuo kroz meso i nekoliko velikih kapi krvi palo je na maramicu. U ruci mi je ostao gotovo savršeno okrugao komadić prsta, ali tanak i nekako beskrvan [...]. Bila sam potpuno svjesna da je to ozbiljan trenutak, trenutak prekoračenja tabua. Ali progutala sam ga bez teškoća. Štoviše, osjetila sam radosno uzbuđenje. Da, u tom sam času bila opijena vlastitom moći. Željela sam potpuno posjedovati Joséa. Sada se to ostvarilo.“ (S. 181f.)

„Anfangs war es mir schwergefallen, mir dieses Gefühl erhöhter Sensibilität vorzustellen. Doch nun war ich sicher, dass gerade die Fingerkuppen der zarteste und empfindlichste Teil José's waren [...]. Mit Daumen und Zeigefinger drückte ich die Kuppe seines kleinen Fingers fest zusammen. Die Rasierklinge glitt glatt durch das Fleisch, und ein paar große Blutstropfen fielen auf das Taschentuch. In meiner Hand blieb ein beinahe vollkommen kreisrundes Stückchen Finger, dünn und irgendwie blutlos [...]. Mir war völlig bewusst, dies war ein ernster Augenblick, der Augenblick der Überschreitung eines Tabus. Aber ich schluckte das Fleisch ohne Schwierigkeit hinunter. Mehr noch, ich empfand dabei eine freudige Erregung. Ja, in dem Moment muss ich berauscht gewesen sein von dem Gefühl meiner eigenen Macht. Ich hatte José ganz besitzen wollen, und nun war es Wirklichkeit.“ (S. 190f.)

Dagmar Burkhart

Dieser „Akt der endgültigen Verewigung“ verbindet sich bei Tereza mit „keinerlei sexuellen oder erotischen Vorstellungen“. Ihr geht es „vor allem [um] die Befriedigung des Bedürfnisses, den anderen vollständig zu besitzen“ (S. 198). Nach Zersägen der Leiche – die Details lassen Ian McEwans *The Innocent* (1989) bzw. Bret Easton Elliss’ Roman *American Psycho* (1991) als Prätexte erkennen – und „Entsorgung“ in verschiedenen Müllcontainern von New York beseitigt die heilige Mörderin in einer beispiellosen viertägigen Putzorgie alle Spuren.

Halb Witwe („Ich sah ganz so aus, wie ich es mir gewünscht hatte, wie eine richtige Witwe“, S. 215; „Izgledala sam upravo onako kako sam i željela, kao prava udovica“, S. 205), halb selig Schwangere („Er lebt in mir“, S. 222; „On živi u meni“, S. 211), kehrt sie an Weihnachten, dem Fest der Geburt Christi, nach Polen zurück.

Außer dieser *denotativen* Lesart des Romans als unerhörter Liebesgeschichte bieten sich weitere, *konnotative* Lektüren an, die den Text zur multiplen Chiffre und Parabel machen.

2.2. Geschlecht, Literatur und Geschichte in Slavenka Drakulićs Roman „Göttlicher Hunger“

Auf der ersten parabolischen Ebene semantisiert *GH* die Diskurse *Gender*, *Literatur* und *Geschichte* in mehrfacher Weise. Der gesellschaftlich tabuisierte Bereich *Gewalt gegen Frauen*, wie er in die feministische Literatur eingegangen ist,³³ wird bei Slavenka Drakulić dekonstruktivistisch aufgelöst: Die Autorin, die – wie sie in einem Interview gesagt hat – mit Vorliebe die „psychologische Situation zwischen Verführung und Gewalt“ beleuchtet,³⁴ ambiguiert das Thema *Weiblicher Körper und Tabu* in *GH* in einer Weise, die auch in *Marmorhaut* und *Als gäbe es mich nicht* realisiert wird. Die Protagonistin in *GH* ist selbst als Sechsjährige verführt und in die verbotenen Freuden der „Fleischeslust“ eingeführt worden:

³³ Vgl. Patricia PLUMMER, Die Rückeroberung der gestohlenen Kindheit: Sexuelle Gewalt gegen Frauen und ihre Darstellung in englischsprachigen feministischen Romanen der Gegenwart, in: Perspektiven der Frauenforschung. Hgg. Renate von BARDELEBEN/Patricia PLUMMER. Tübingen 1998, 159–173.

³⁴ Stephan MUSCHIK, Geschundener Körper als Kriegs-Metapher, *Die Welt*, 11.01.1999, S. 15.

„Göttlicher Hunger“: *Slavenka Draculićs literarischer Kannibalismus*

„Pojest ću te, pojest ću te“, govorio je dok sam se ja smijala jer me njegov jezik golicao. „Za predjelo ću pojesti ove prstiće, za glavno jelo ovu nogu, a na kraju ću pojesti i desert“. (S. 56)

„Ich fress dich auf, ich fress dich auf“, sagte er, und ich lachte, weil seine Zunge mich kitzelte. „Als Vorspeise esse ich die kleinen Zehen, als Hauptgericht das Bein, und dann kommt das Dessert“. (S. 58)

Als erwachsene Frau und Verführerin verkehrt sie die *Gewalt gegen Frauen* in ihr Gegenteil: José kann sich ihrer zunehmenden Dominanz nicht entziehen und wird von ihr „verzehrt“. Sie ist eine der „Mütter“ in seinem Leben, und zwar die entscheidende, die schließlich mit ihm „schwanger geht“: „Ich beugte mich über ihn und küsste ihn wie eine Mutter auf die Stirn“ (S. 176; „Prišla sam mu i poljubila ga majčinski, u čelo“, S. 168). Tereza fungiert als die *Magna Mater*³⁵ und Mediatorin zwischen den Welten – nach der Köchin Antonia mit ihrem eine Topographie des Schlaraffenlandes hypostasierenden Körper:

„Njene su grudi mirisale na hranu [...], na cimet, muškatni oraščić i limun. U dubini između njih miješao se težki miris češnjaka s mirisom kokosa i likera od trske [...]. Njene su bradvice bile poput čokoladnih kolača ili tamnih, velikih smokava.“ (S. 72f.)

„Ihr Busen roch nach Essen [...], nach Zimt, Muskat und Zitrone. Zwischen ihren Brüsten mischte sich der schwere Geruch von Knoblauch mit dem von Kokos und Bambuslikör [...]. Ihre Brustwarzen waren wie Schokoladenkuchen oder wie große dunkle Feigen.“ (S. 75f.)

und nach der gewaltigen Prostituierten, die beide José initiiert haben:

„U tom času žena je pružila ruku, tamnu, punu ruku sa žarkocrvenim noktima. Povukla ga je k sebi [...]. Probudio se od jakog mirisa njenog tijela. Bila mu je okrenuta leđima, njeno je veliko golo tijelo zauzelo gotovo čitav krevet.“ (S. 77)

„In dem Moment streckte die Frau ihre Hand aus, eine dunkle, fleischige Hand mit feuerroten Fingernägeln. Sie zog ihn zu sich heran [...]. Er erwachte von dem starken Geruch ihres Körpers. Sie hatte ihm den Rücken zugekehrt, ihr großer nackter Körper nahm fast das ganze Bett ein.“ (S. 80)

Wie Attis, Adonis, Osiris und andere (Vegetations-)Helden wird auch José von Tereza geliebt, getötet, beweint, gegessen, begraben („José war endlich ‚begraben‘, das heißt, seine Überreste waren auf mehrere städtische Müllhalden verteilt“, S. 212; „José je bio konačno ‚pokopan‘, odnosno, njegovi su ostaci bili raspoređeni po gradskim smetlištima“, S. 202) und – wiedergeboren. Sie ist Schöpferin und Todesbotin, gut und böse zugleich.

Auf der Metaebene ist so das Haupttheorem der feministischen Literaturgeschichte außer Kraft gesetzt: die postulierte Einverleibung der Frau durch den patriarchalischen Diskurs. Nachdem José am Anfang der Beziehung Tereza –

³⁵ Vgl. Erich NEUMANN, *Die große Mutter: der Archetyp des großen Weiblichen*. Zürich 1956.

Dagmar Burkhart

aus Angst vor ihren Worten – noch mundtot machen will („Wenn ich versuchte, etwas zu sagen, legte er mir die Hand auf den Mund“, S. 77; „Kada bih pokušala nešto reći, on bi mi stavio ruku na usta“, S. 74), verwendet Tereza zunehmend eine somatische Sprache, mit deren Hilfe sie den Mann überwältigt und schließlich inkorporiert:

„Obraćala sam mu se prstima, vrhom jezika koji mu je zajedno sa zvukom riječi ulazio u uho, svojom pljuvačkom, toplinom usana, oštrinom zuba koji ga grickaju poput slanog kolačića, kao i nesuvislim, uzbuđenim mucanjem.“ (S. 73) „Prepuštao se mojim ugrizima kao da mu je nemoguće oduprijeti se tolikoj gladi.“ (S. 41)

„Ich sprach zu ihm mit meinen Fingern, der Zungenspitze, die mit dem Klang meiner Worte in sein Ohr drang, mit meinem Speichel, der Wärme meiner Lippen, der Schärfe meiner Zähne, die ihn anknabberten wie einen Cracker, sowie mit meinem unzusammenhängenden, erregten Lallen.“ (S. 76) „Er überließ sich meinen Bissen, als könne er sich unmöglich gegen so einen gewaltigen Hunger wehren.“ (S. 41)

2.3. Konzepte der Identität und Nation als philosophischer und politischer Subtext in dem Roman „Göttlicher Hunger“: Macht – Abhängigkeit – Einverleibung des Anderen

Der Text *GH* gibt Raum für weitere *konnotative*, parabolische Lesarten, welche die Zeichen-Oberfläche des Liebesromans transzendieren: Der *philosophisch-psychologische* Subtext wird dominiert von dem Konzept des „anderen“³⁶. Die Ursprünge dieses Konzepts sind hegelianisch und zurückzuführen auf die einflussreiche Schrift „Phänomenologie des Geistes“ von 1807. Hegel beschreibt im zweiten Kapitel mit der Überschrift „Selbstbewußtsein“ die Dialektik von Herrschaft und Knechtschaft, die bei ihm unter Aufnahme ökonomischer und rechtlicher Momente der aristotelischen und der von Hobbes ausgehenden neuzeitlichen Tradition zu einer universalen weltgeschichtlichen Kategorie wird. Er spricht hier von zwei entgegengesetzten „Gestalten des Bewusstseins; die eine das selbständige, welchem das Fürsichsein, die andere das unselbständige, dem das Leben oder das Sein für ein Anderes, das Wesen ist; jenes ist der *Herr*; dies der *Knecht*“.³⁷ Im natürlichen Menschen erscheint laut Hegel in der Begegnung mit anderen seine innere Selbstständigkeit unmittelbar als aggressive Begierde nach Anerkennung durch den anderen. Sie führt zu ei-

³⁶ Siehe dazu u.a. den Band: *Wiederkehr des Anderen*. Hg. Elisabeth BRONFEN. Basel 1996 und den Überblicksartikel „Der Andere“ in Vladimir BITIS enzyklopädischem Handbuch *Literatur- und Kulturtheorie*. Reinbek 2001, 42–50.

³⁷ Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Phänomenologie des Geistes*. Mit einem Nachwort von Georg LUKÁCS. Frankfurt a. M. 1970, 117.

„Göttlicher Hunger“: *Slavenka Draculićs literarischer Kannibalismus*

nem Kampf auf Leben und Tod, aus dem der als Sieger hervorgeht, der in heroischer Todesverachtung alle Anhänglichkeit an die Natürlichkeit seiner Begierden und seines Lebens überhaupt überwindet, womit er sich ihnen gegenüber als selbständig erweist, während der andere der Todesfurcht nachgibt. Die Selbständigkeit des Siegers ist zunächst momentan und ohne Inhalt. Er verleiht ihr jedoch Dauer, indem er den Unterlegenen zum Knecht macht, ihn für sich arbeiten lässt und ihn zwingt, das Moment der Unselbständigkeit in der konkreten Auseinandersetzung mit der Natur zu übernehmen. In der Nachfolge Hegels ist der „andere“ ein höchst ambiger Begriff, welcher z. B. im Sprachgebrauch von Lacan Bezug nimmt auf einen Pol in der Subjekt-Objekt-Dialektik, auf Alterität generell sowie auf das Symbolische und das Unbewusste. Die Ursprünge von Lacans Konzept finden sich in der Lektüre der „Phänomenologie des Geistes“ durch Alexandre Kojève, der die Subjekt-Objekt- bzw. Herr-Knecht-Relation in ein von gegenseitigem Begehren nach Anerkennung dominiertes Konfliktfeld einschreibt.

Von der inneren Logik ihres archaischen Verständnisses von „Kommunion“ als „Gott-Essen“ her gesehen ist Tereza in *GH* im Recht, aber von einem externen Standpunkt betrachtet zeigt sich ihre Auffassung vom Anderen als perversiert. Aus diesem Grund scheitert sie in ihrem Bemühen, die Andersheit (das Anderssein) ihres Geliebten zu überwinden. Überwältigung und Inkorporation des anderen – des „Fremd-Ichs“, wie der Phänomenologe Husserl das „Du“ nannte – bieten keine Lösung dafür, Identität innerhalb der Beziehung von Ich und dem anderen zu erlangen. Wie in Hegels Herr-Knecht-Dialektik ist – bevor mit der fortschreitenden Gestaltung der Welt durch die Arbeit ein Zustand des allgemeinen Anerkennens erreicht wird – die Anerkennung einseitig; der Knecht ist gezwungen, den Herrn anzuerkennen, aber nicht umgekehrt. Der Knecht als Gegenpart des Herrn wird nicht als reales anderes Selbst gesehen, sondern den Dingen untergeordnet. Dies tut auch Tereza mit ihrem Geliebten, freilich nach bestem Wissen und Gewissen.

„Mit Büchern aus dem einstigen Jugoslawien“, hat der Kritiker Jörg Magenau geschrieben, „ist es so ähnlich wie früher mit der DDR-Literatur: Man klopft sie unwillkürlich nach verborgenen Botschaften ab, nach Hinweisen über Ursachen und Folgen des Krieges. Auch der Roman ‚Das Liebesopfer‘ der Kroatin Slavenka Draculić lässt sich als Reaktion auf die Erfahrung des Krieges und des gesellschaftlichen Zusammenbruchs lesen – obwohl er weit entfernt in New York spielt. Die Eingangssequenz [...] wirkt wie eine Parabel auf die jüngste Geschichte: Ein Mord ist geschehen, nüchtern und pragmatisch werden nun Auf-

Dagmar Burkhart

räumarbeiten absolviert. Es gibt keine Reue, kein Schuldgefühl – man muß töten, was man liebt“.³⁸

So lässt sich *GH* also auch als ein Text lesen, der gleichnishaft erzählt, wie der politisch Stärkere den Schwächeren, der Mächtigere den zunehmend Hilflosen abhängig macht und umbringt, und alles in der festen Überzeugung, ihm etwas Gutes zu tun:

„Vodila sam ga za ruku u kupaonicu i sapunala ga. [...] Osjetila bih tada, ponovo i ponovo, da mi se potpuno predaje. Ne trenutačno, kao što to biva kada se tijelo u vodi prirodno opusti, nego trajno predavanje u moje ruke, kao da mi se predaje u vlasništvo, kao da se želi riješiti tereta vlastitog tijela, ali to ne može učiniti sam. Trebao je pomoć.“ (S. 137f.)

„Ich führte ihn an der Hand ins Badezimmer und seifte ihn ein [...]. Immer wieder spürte ich, dass er sich mir völlig ergab. Nicht für den Augenblick, wie man es tut, wenn man sich ganz natürlich im Wasser entspannt, sondern er gab sich dauerhaft in meine Hände, als überantwortete er sich mir, als wolle er sich von der Last des eigenen Körpers befreien, könne es aber nicht selber tun. Er brauchte Hilfe.“ (S. 143f.)

Die „Hilfe“, die Tereza ihrem Geliebten zuteil werden lässt, zeigt die Blindheit ihrer Perspektive, aus der heraus sie „im Bösen das Gute zu tun meint“³⁹, in Wirklichkeit dem anderen aber Mündigkeit und Identität (die abgeschnittenen Fingerkuppen als Chiffre!) abspricht:

„Uvjerila sam se, napokon, da je José slabić i da neću moći računati na njega.“ (S. 118) „Da je sposobnost odlučivanja ili snaga volje bila ugrađena u njegov karakter, sigurna sam da bi njegova sudbina bila drugačija. Hoću reći, ja sam, u krajnjoj liniji, bila ipak samo jedna vrsta izvršioca.“ (S. 166)

„Schließlich hatte ich mich davon überzeugt, dass José ein Schwächling war und ich nicht mit ihm rechnen konnte.“ (S. 124) „Hätte er über Entschluss- oder Willenskraft verfügt, ich bin sicher, sein Schicksal wäre anders verlaufen. Damit will ich sagen, letzten Endes war ich nur eine Art Vollstrecker.“ (S. 174)

Slavenka Drakulić, die sich schon in essayistischen Paratexten wie *Café Paradises* oder *Sterben in Kroatien* mit Fragen der Grenzüberschreitung, Macht und Abhängigkeit befasst hat, setzt auch in *GH* genügend Zeichen, um eine politische und postkolonialistische Lektüre nahe zu legen. Immer wieder werden in dem „Schmelztiegel New York“ als Schauplatz des Romans Probleme der Nationalität und Rassenmischung, samt den aggressiven Reaktionen darauf, erörtert:

³⁸ Jörg MAGENAU, Vergangenheit ausknipsen, *Die Tageszeitung*, 07.11.1997, S. 16.

³⁹ Schamma SCHACHADAT, Menschenfressen als Gnadenhandlung, *Süddeutsche Zeitung*, 10.12.1997, L 8.

„Göttlicher Hunger“: *Slavenka Draculićs literarischer Kannibalismus*

„Bilo je to lice potpunog tuđinca iz turističkog vodiča: visoke jagodice, ispupčene usne i crne, male kose oči. Očeva se obitelj doselila iz Portugala u Brazil još prije nekoliko stotina godina. Majka mu je pripadala obitelji njemačkih Židova koji su pobjegli iz Njemačke uoči Drugog svjetskog rata. Pa ipak, čini mi se da je ponekad, kad bi svjetlost pala pod određenim kutom, iz njega izbijala neka mračna obiteljska tajna, možda tragovi indijanskih robinja i njihove vanbračne djece [...]. Ispod bjelačke kože izbijala bi oštra sjenka indijske žene, njegova drugost koja me opčinjavala.“ (S. 49)

„Es war das Gesicht eines völlig Fremden aus dem Reiseführer: hohe Wangenknochen, vorgewölbte Lippen und dunkle, etwas schräg stehende Augen. Seine [Josés] Familie väterlicherseits war bereits vor mehreren hundert Jahren von Portugal nach Brasilien übergesiedelt. Seine Mutter entstammte einer Familie deutscher Juden, die kurz vor dem zweiten Weltkrieg aus Deutschland geflohen war. Und doch schien mir bisweilen, wenn das Licht unter einem bestimmten Winkel einfiel, als deute sein Gesicht ein düsteres Familiengeheimnis an, vielleicht die Spuren indianischer Sklavinnen und ihrer außerehelichen Kinder [...]. Unter der Haut eines Weißen kam der scharfe Schatten einer Indianerfrau hervor, seine Doppeltheit, die mich faszinierte.“ (S. 50)

Tereza, die als Europäerin den bereits kolonisierten portugiesisch-jüdisch-indianischen Hybriden José durch ihre Vereinnahmung erneut kolonisiert, wird ihrerseits als Frau – in einer Verschränkung von postkolonialistischem und Gender-Diskurs – von ihrem vorigen Liebhaber Patrick, einem Exponenten der weißen, westlichen, männlichen Kultur körperlich misshandelt und damit quasi „kolonisiert“, wobei nicht zuletzt Patricks eigenes Verhalten den Begriff des „Wilden“ in seiner Fragwürdigkeit dekuviert. Indem er sie schlägt und zum Opfer physischer Gewalt macht, drängt er Tereza als das Andere, als Nicht-Ich in die Nicht-Diskursivität. Vor einem von Josés Fotos stehend, artikuliert Patrick quasi die Urszene des Kolonialismus (im Sinne von Franz Fanon und Homi Bhabha), als er mit höchster Aggressivität sagt:

„S njim živiš, s ovim Indijancem?“, rekao je. (S. 94) Dok je to govorio, nije primijetio vlastitu promjenu. Samo moje tijelo koje pripada divljaku i koje zbog toga mora biti kažnjeno [...]. Nisam se branila. Bilo je nemoguće braniti se od njegove preobrazbe u divljaka, od udaraca koji su pljuštali po mom licu, po grudima, po truhu.“ (S. 95)

„Mit dem lebst du? Mit diesem Indianer?“, (S. 97) „Er spürte nicht die Verwandlung, die mit ihm vorging, während er sprach. Er sah nur meinen Körper, der einem Wilden gehörte und deshalb gezüchtigt werden musste [...]. Ich wehrte mich nicht. Es war unmöglich, sich zu wehren gegen seine Verwandlung in einen Wilden, gegen die Schläge, die mir aufs Gesicht, auf die Brust, den Leib prasselten.“ (S. 99)

Isotopisch ist an markanten Textstellen von Verrohung und Unersättlichkeit des Stärkeren, vom Automatismus der Macht und Gewalt die Rede:

„Osjećala sam kako se njegovo tijelo ne odupire [...]. U jednom času zamislila sam da je to komad pečenja i zagrizla. Ugrizla sam ga za rame, kapi krvi izbile su na površinu kože. Njegova krv bila je svijetloružičasta, gotovo prozirna.“ (S. 41) „Kad sam progutala svih deset jagodica, nisam se više mogla zaustaviti.“ (S. 184) „Radilo se o nečem što nisam predvidjela,

Dagmar Burkhart

kao da me uhvatilo pijanstvo ili ludilo koje nisam mogla kontrolirati. Bila sam svega svjesna, ali sam se ponašala poput robota [...]. Bila sam toliko prisebna da zapazim kako se sa mnom događa nešto izvanredno, što nisam predvidjela, i da me ova pohlepa za sirovim ljudskim mesom može odvesti u krivom smjeru. Ali kako stati? [...] Otišla sam u kupaonicu. Dok sam mlakom vodom ispirala krv s ruku, bacila sam pogled na ogledalo iznad umivaonika. Usta su mi bila krvava poput otvorene rane ili poput njuške zvijeri dok ruje po utrobi leša. Stajala sam u kupaonici gledajući to lice koje u tom času nije imalo ništa zajedničko sa mnom. Prožela me jeza [...]. Nije mi bilo drago što vidim drugu stranu vlastite ličnosti, svoju unutrašnjost, svoju drugost, tako zastrašujuće krvavu.“ (S.185f.)

„Ich spürte, sein Körper widersetzte sich nicht [...]. In einem Moment dachte ich, es sei ein Stück Braten, und biss hinein. Ich biss ihn in die Schulter, so daß Blutstropfen auf die Haut flossen. Sein Blut war hellrosa, fast durchsichtig.“ (S. 41) „Als ich alle zehn Fingerkuppen hinuntergeschluckt hatte, konnte ich nicht mehr innehalten.“ (S. 193) „Es handelte sich um etwas Unvorhergesehenes, so wie Betrunken- oder Verrücktsein, das ich nicht zu kontrollieren vermochte. Mir war alles bewußt, aber ich benahm mich wie ein Roboter [...]. Ich war so geistesgegenwärtig zu bemerken, daß mit mir etwas Außergewöhnliches geschah, das ich nicht vorhergesehen hatte, und daß mich diese Gier nach rohem Menschenfleisch in eine falsche Richtung treiben konnte. Doch wie sollte ich innehalten? [...] Ich ging ins Badezimmer. Während ich mit lauwarmem Wasser das Blut von den Händen spülte, warf ich einen Blick in den Spiegel über dem Waschbecken. Mein Mund war blutig wie eine offene Wunde oder wie die Schnauze eines Raubtiers, das in den Eingeweiden eines Kadavers wühlt⁴⁰. Ich stand im Bad und sah auf dieses Gesicht, das keine Ähnlichkeit mit meinem hatte. Mich schauderte [...]. Es war mir nicht angenehm, die andere Seite meines Ichs, mein Inneres, meine Andersartigkeit zu sehen, die so erschreckend blutig war.“ (S. 194f.)

Es sind die Abgründe des notdürftig gezügelten Aggressionstrieb im Menschen, die in Slavenka Drakulićs publizistischen oder belletristischen Texten beleuchtet werden: der Krieg der Geschlechter und der Krieg der Nationen, der Krieg als Krankheit, die das bisher Unvorstellbare hervortreibt:

„Wir sind der Krieg, wir tragen die Möglichkeit zu dieser Krankheit in uns, die uns allmählich auf etwas reduziert, das wir nie für möglich gehalten hatten.“⁴¹

Vom Anderen Besitz ergreifen und ihn völlig kontrollieren zu wollen, sind kennzeichnende Verhaltensweisen von nationalistischen politischen Machthabern und Kolonialherren, und Tereza mit ihrem „Kannibalismus“ steht dafür als Chiffre:

⁴⁰ Diese Textstelle ist als Allusion auf Kleists Tragödie *Penthesilea* zu lesen, wo die Protagonistin „halb Furie, halb Grazie“ – am Ende ihren Geliebten Achill mit den eigenen Zähnen zerfleischt: „Küsse, Bisse,/Das reimt sich, und wer recht von Herzen liebt,/Kann schon das eine für das andre greifen“.

⁴¹ DRAKULIĆ, Sterben in Kroatien, 155. Vgl. auch den Artikel von Stephan MUSCHICK über Slavenka Drakulićs Text mit dem signifikanten Titel *Geschundener Körper als Kriegs-Metapher*.

„Göttlicher Hunger“: Slavenka Drakulićs literarischer Kannibalismus

„To pravo na potpuni nadzor, bolje rečeno na potpuni uvid u život drugoga bilo je uspostavljeno istog trenutka kad je [José] uselio u moj stan.“ (S. 42f.) „Za mene je to prije svega bilo zadovoljavanje potrebe za totalnim posjedovanjem drugoga.“ (S. 189)

„Dieses Recht auf völlige Kontrolle, besser gesagt auf die völlige Einsicht in das Leben des Anderen, galt von dem Moment an, da José bei mir einzog.“ (S. 43) Für mich war es vor allem die Befriedigung des Bedürfnisses, den Anderen vollständig zu besitzen. (S. 198)

3. Schlußbemerkung

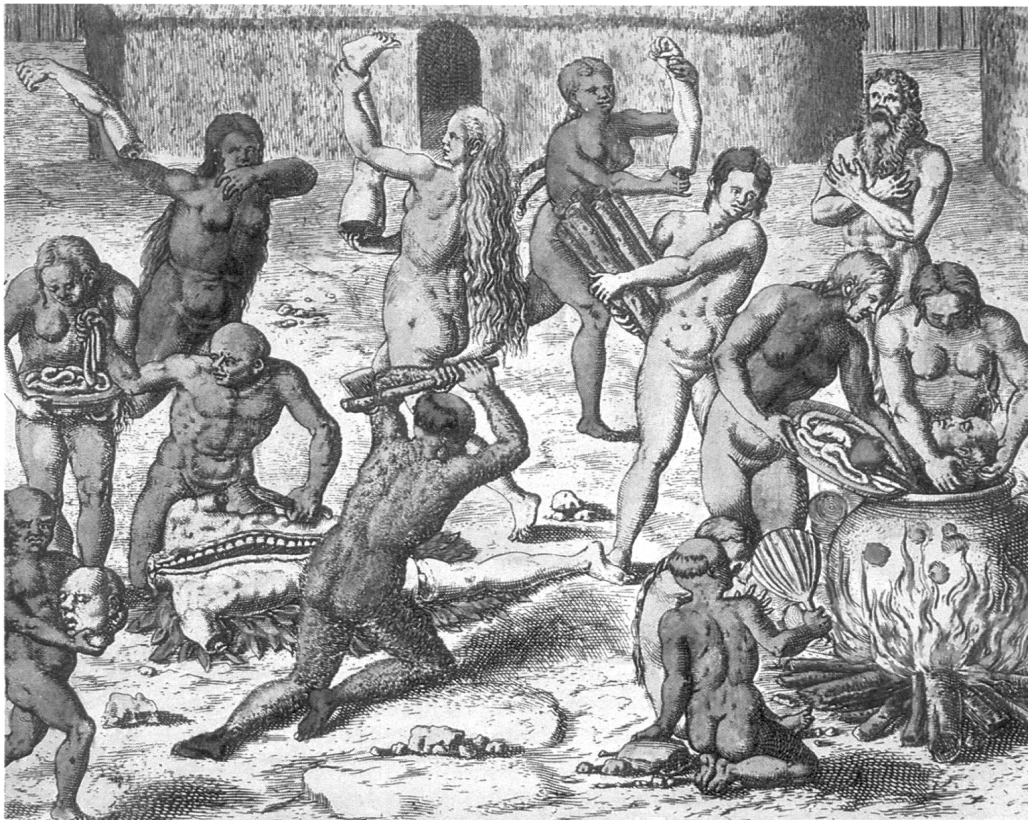
Wenn Tereza am Ende des Romans mit sich und ihrer Umwelt „im reinen“ ist und in der unerschütterlichen Hoffnung auf eine glückliche Zukunft, für immer vereint mit dem Geliebten („On živi u meni. On dodiruje mojim rukama, diše mojim dahom, gleda mojim očima“, S. 211 – „Er lebt in mir. Er tastet mit meinen Händen, atmet mit meinem Atem, sieht mit meinen Augen“, S. 222), nach Polen zurückfliegt, so trägt die harmonische Stimmung. Nicht umsonst hat der Roman nicht zwölf, sondern dreizehn Kapitel. Die Irritation des Lesers durch die pejorative Zahl 13, die Zahl, die das geschlossene System der harmonischen 12 um eins überschreitet und damit zerstört, ist ganz offensichtlich gewollt. In der Wertung durch die implizite Autorin fungiert Tereza gleichsam als die böse dreizehnte Fee, die Schuld trägt an Dornröschens Todesschlaf, und sie ist Judas, der beim letzten Abendmahl mit Christus und den Aposteln zusammen saß und zum Todbringer wurde.

Der Text von Slavenka Drakulić, der in seiner Verschränkung diverser Diskurse polyvalent zu lesen ist, stellt nicht nur beharrlich die Machtfrage und ist im Rahmen einer Allegorese auch auf den Krieg in Ex-Jugoslavien anwendbar. Er radikalisiert sich darüber hinaus zu einem Lehrstück über Totalitarismus (Terezas „göttlicher Hunger“ und ihre gewaltsame Vereinnahmung des Anderen) und Dogmatismus (Terezas rigide Reinheitsvorstellungen⁴² und ihre starre Auffassung vom Katholizismus als Chiffre). Doch die semantischen Isotopien *Liebe (Sexus, Eros, Agape)*, *Macht (Gewalt)* und *Kannibalismus (Anthropophagie bzw. Gott-Essen)* in *GH* werden schließlich dominiert von der Isotopie *Kommunikation*. Wie Ivo Andrić, der die *Brücke* zu seinem bevorzugten Motiv erklärte, glaubt auch Slavenka Drakulić „trotz allem an die Macht des Wortes, an die

⁴² Semantisch besonders markiert sind die in Kap. 1, 4, 12 und 13 entfalteten Wortfelder zu dem Stamm *čist-* (rein, sauber), deren Bedeutung in dem gehäuft gebrauchten Verb „(o)čistiti“ (reinen, säubern) und dem Substantiv „čistoća“ (Sauberkeit, Reinlichkeit) bzw. „čišćenje“ (Säuberung, Reinigung) zum Ausdruck kommt. In allegorischer Lesart auf die Kriegereignisse in Ex-Jugoslavien angewandt, liegt eine Verweisung auf „Säuberung“ im Sinne von „ethnischer Säuberung“ (etničko čišćenje), Vertuschung von Kriegsverbrechen oder Beseitigung der Spuren von Massengräbern nahe.

Dagmar Burkhart

Notwendigkeit der Kommunikation“. Das „ist das einzige, woran ich glaube“, hat sie in der Einleitung zu *Sterben in Kroatien* geäußert. Kommunikation vollzieht sich in ihren Texten auf allen Ebenen und mit allen Mitteln: verbal und taktil, von der Sprache zum Körper, von Körper zu Körper, vom Körper zur Sprache, zeichenhaft, kulinarisch und erotisch. Wie der Roman „Göttlicher Hunger“ zeigt, offenbart die Kommunikation ihre Signifikanz nicht zuletzt dann, wenn ihre Zeichen pervertiert werden.



Theodor de Bry (1528-1598): "Als bald nehmen ihn die Weiber" (Menschenfresserei bei den Tupinambas). Kupferstich koloriert. Illustration zu J. Staden: *Wahrhafter kurzer Bericht*. In: *America tertia pars*. Frankfurt 1592. 3. Buch, 2. Teil des de Bry'schen Reisewerkes: *Erlebnisse des Johannes Staden 1548/55 in Brasilien*.

Slavenka Drakulić's Novel „Božanska glad“

„Göttlicher Hunger“: *Slavenka Drakulićs literarischer Kannibalismus*

Abstract

Slavenka Drakulićs novel “The taste of a man” (*Božanska glad*) is a paradigm of how a somatic discourse can unfold on various levels, differing in semantic reach. The theme of “female cannibalism”, developed on the denotative level of a transgressive “amour-fou”-tale, is revealed as a code for several subtexts or connotative readings: first of all for a feminist reading, centring on the concepts of *gender*, *literature* and *history*, and for a political subtext, building on the concepts of *nation*, *aggression* and *annexation*.