

DAGMAR BURKHART

Narbe

Archäologie eines literarischen Motivs

According to Michail Bakhtin, acts of eating, drinking, digestion, coition, birth, illness, death, putrefaction and other body dramas occur at the boundary between body and world. Here on the surface of the body, the stage of this drama, is located the scar, which has medical, psychological, social, political or moral aspects but is treated here as sign and motif in literary discourses. Since every scar is a healed wound that presents itself as a skin-inscription, two theoretical models of interpretation are relevant: one is oriented towards plot and happening, the other is semiotic. Both approaches are based on the indexicality that characterizes all scars.

1.

Das größte menschliche Organ, die Haut, ist ein maßgeschneidertes “Kleid” für den Körper. Sie trennt Innen von Außen, bietet Schutz und verbindet dank ihrer Nerven, Blutgefäße und Sinnesorgane mit der Umwelt. Sie vermittelt zarte und gewaltsame Berührungen, sexuelle Empfindungen, Schmerz, Wärme und Kälte, und sie spielt eine relevante Rolle im gesellschaftlichen Miteinander. Nicht nur die Farbe der Haut ist für den sozialen und politischen Umgang von Bedeutung, sondern auch ihre grundsätzliche Beschaffenheit: Eine gesunde, unverletzte und gepflegte Haut stellt einen relevanten Sympathieträger dar, während eine ungesund gefärbte, un gepflegte oder zerstörte und vernarbte Haut abstoßend, monströs oder stigmatisierend, gleichzeitig aber auch faszinierend wirken kann.

“Was am tiefsten im Menschen liegt”, hat Paul Valéry gesagt, “das ist die Haut”. Das “Mark, das Gehirn, alles, was man zum Fühlen, Leiden, Denken” und zum “In-die-Tiefe-Gehen braucht, sind Erfindungen der Haut!”¹ Der Mensch, wie er hier nach modernen neurophysiologischen Erkenntnissen entworfen wird (selbst das Gehirn ist eine Rinde!), stellt also ein Wesen dar, dessen wesentliche Bathysphäre sich paradoxerweise dermal definiert.

Wie Michel Foucault aufgezeigt hat, findet im 18. Jahrhundert ein prinzipieller Wandel in der Wahrnehmung des Leibes statt, welche die Vorstellung von der

¹ Paul Valéry, *Oeuvres. La Pleiade 2*. Hrsg. von Jean Hytier, Paris 1960, Kap. “L’Idée fixe ou deux hommes à la mer”, S. 195–275, hier S. 215–216; Übersetzung von mir, DB.

Haut als Begrenzung des Körpers hervorbringt.² In der Vormoderne ist die Haut noch eine “strukturell unüberschreitbare Grenze vor dem unsichtbaren geheimnisvollen Inneren”, schreibt Claudia Benthien. “Ihre optische und haptische Oberfläche war nicht zuletzt deshalb von so hoher Bedeutung, weil sie geradezu eine Lesekunst der Ärzte und Heiler bei der Diagnose erforderte. Doch im späten 18. Jahrhundert, nach mehr als zwei Jahrzehnten Humananatomie, ist die Haut bereits pure Durchgangssphäre geworden”. Mit der Zerteilung des Körpers in der Anatomie “entsteht ein Erkenntnismodell, das auf Zerstückelung, Herausschälung und Entleiblichung aufbaut [...]. Dies ist der Moment der ‘Entdeckung’ der Haut als Organ, wie auch als Projektionsfläche für inneres Empfinden”.³ Laut Michail Bachtin ereignen sich die “Akte des Körperdramas” wie Essen, Trinken, Verdauung und Ausscheidung, Beischlaf, Geburt, Krankheit, Tod und Verwesung an der Grenze zwischen Körper und Welt.⁴ Und hier – auf der Körperoberfläche als Bühne dieses Dramas – ist auch das Phänomen der *Narbe* angesiedelt.

Lange Zeit gerierte sich die Ästhetik, die “Lehre von Schönen”, ratlos vor dem menschlichen Körper als Feld gewaltsamer Eingriffe, Versehrungen und Verstümmelungen. Die “Laokoon-Debatte”⁵ über das Problem der adäquaten Darstellung von Schmerz in den einzelnen Künsten legt Zeugnis davon ab. Zwar hatte bereits Mitte des 19. Jahrhunderts Karl Rosenkranz eine *Ästhetik des Häßlichen* entwickelt und sein Lehrer Hegel war ihm in der Gegenüberstellung der klassischen und der christlichen – Leid und Wunden Christi und der Märtyrer einbeziehenden – Schönheit vorangegangen. “Aber eigentlich zu Hause schien die aus Angst und gebanntem Blick gemischte Faszination, die merkwürdige Neugier für den versehrten Körper unterhalb der europäischen Hochkultur zu sein: Auf Jahrmärkten oder in der schwarzen Romantik, auch in der Pornographie”.⁶

Die Narbe läßt sich als wulstige Hautausbuchtung oder kraterförmige Eindellung durchaus in die von Michail Bachtin beschriebenen, zum Monströsen

² Michel Foucault, *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*. Übers. von Walter Seitter, Frankfurt/M 1988.

³ Claudia Benthien, Die Tiefe der Oberfläche. Zur Kulturgeschichte der Körpergrenze, in: *Gesichter der Haut*. Hrsg. von Christoph Geissmar-Brandi et al., Frankfurt/M und Basel 2002, S. 45–62, hier S. 45 und 47.

⁴ Michail Bachtin, *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kultura srednevekov'ja i Renessansa*, Moskva 1965, S. 344 (dt. M.B., *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Übers. von Gabi Leopold, hrsg. von Renate Lachmann, Frankfurt/M 1987).

⁵ Vgl. Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerey und Poesie*, Berlin 1766.

⁶ Lorenz Jäger, “Goethe, Moritz und Kleist. Die Wunden als Erzähler”, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 18.2.2002, S. 32. – Vgl. die kulturgeschichtliche Standortbestimmung von Irmela Marci Krüger-Fürhoff, *Der versehrte Körper. Revisionen des klassizistischen Schönheitsideals*, Göttingen 2001.



Abb. 1: Schmucknarbe in Tierform auf der Brust eines Stammesangehörigen der Nuba. Aus: Leni Riefenstahl, *Die Nuba*, Pöcking 1973, S. 44.

tendierenden Karnevalsphänomene einordnen, zu denen in erster Linie der groteske Körper mit seinen konvexen (Nase, Bauch, Phallus, Gesäß) und konkaven (Mund, Anus) Ausformungen zählt.⁷

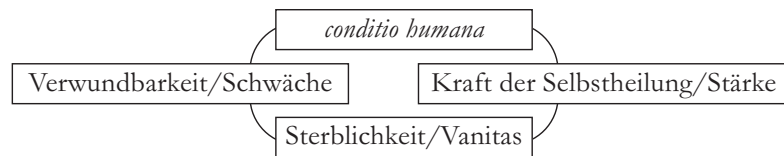
Nicht der medizinische, psychologische, soziale, politische oder ethnologische Aspekt des Phänomens Narbe steht allerdings hier zur Diskussion, sondern *Narbe* als Zeichen und Motiv, wie es sich in *literarischen Diskursen* darbietet.

Da jede Narbe die Folge einer verheilten Wunde ist und sich auf dem menschlichen Körper als Hautinschrift zeigt, bieten sich zwei theoretische Modelle an, sie zu analysieren: erstens ein *diegetisches*, d.h. *handlungs-* und *ereignisorientiertes* Modell, und zweitens ein *zeichenorientierter* Zugang.

Im diegetischen Modell ergibt sich sowohl eine *ontogenetische* wie auch eine *phylogenetische* Fundierung; sie läßt sich ontogenetisch auf einer individuell-bio-

⁷ Bachtin, wie Anm. 4, S. 344–346 und 382–385.

graphistischen Linie *schmerzhaft*e Verletzung als Ereignis → schmerzende Wunde⁸ → Aktivierung der Heilungskräfte des Körpers → Verheilung → Narbenbildung → Narbe als Gedächtnisspeicher beschreiben, und formiert sich andererseits phylogenetisch, die Gattung “Mensch” betreffend, zu der semantischen Ringfigur



Nach der Sujet-Theorie von Jurij Lotman bedeutet jede Grenzüberschreitung bzw. Versetzung einer Figur in ein anderes semantisches Feld ein *Ereignis* (“sobytie”).⁹ Die Grenze kann sowohl eine topographische, wie auch eine pragmatische, ethische, psychologische oder erkenntnismäßige sein. Im Falle der Verletzung oder Verwundung, vor allem einer, die durch Gewalteinwirkung entstanden ist, und der anschließenden Heilung und Vernarbung der Wunde, ist die nun narbentragende Figur mit Sicherheit somatisch, psychologisch und ästhetisch eine andere als vor der ereignishaften Verwundung und Narbenbildung. Nach dem dreiteiligen Handlungsmodell von Arthur Danto¹⁰ gilt für Figur X die temporale (t = time) Abfolge:

- [1] X is F at t-1
- [2] H happens to X at t-2
- [3] X is G at t-3

Der *semiotische* Ansatz ermöglicht die Erforschung der Narbe als Zeichenbildung. Narben sind Zeichen auf der Haut, die zur Entzifferung und damit zur Kommunikation einladen. Die Narbe ist immer ein *indexikalisches Zeichen* (im Sinne von Charles Morris¹¹), das gemäß der logischen Denkfigur der Implikation funktioniert: eine Narbe verweist auf eine vorgängige Wunde, eine Wunde

⁸ Vgl. Elaine Scarry, *Der Körper im Schmerz. Die Chiffren der Verletzlichkeit und die Erfindung der Kultur*, Frankfurt/M 1992 (orig. *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, Oxford 1985).

⁹ Jurij Lotman, *Struktura chudožestvennogo teksta*, Moskva 1970, S. 329. (dt. *Die Struktur des künstlerischen Textes*. Übers. und hrsg. von Rainer Grübel, Frankfurt/M 1973, S. 350). – Vladimir Biti hat in seinem enzyklopädischen Lexikon *Literatur- und Kulturtheorie. Ein Handbuch gegenwärtiger Begriffe*, Reinbek 2001, S. 193–197, einen Forschungsabriß zum Ereignis-Begriff geliefert, der von dem prozeß- und übergangsorientierten Begriff der Strukturalisten (Lotman, Chatman, Bal u. a.) bis zu der durch Kontingenz und Begegnung mit dem Anderssein charakterisierten Konzeption der Poststrukturalisten (Duby, Lardreau, Lyotard, Deleuze u. a.) reicht.

¹⁰ Arthur Danto, *Analytical Philosophy of History*, Cambridge 1965, S. 236.

¹¹ Vgl. Charles Morris, *Foundations of the Theory of Signs*, Chicago and London 1970, S. 24–25; dt. *Grundlagen der Zeichentheorie*. Übers. von Roland Posner, Frankfurt/M 1988, S. 45.

auf eine Krankheit oder Verletzung. Die Narbe kann aber auch, wenn sie beispielsweise auf Grund einer Tätowierung oder Brandmarkung¹² entstanden ist, ein *ikonisches Zeichen* sein (Figuren-Tattoo¹³; figürliche Staatswappen – z. B. der Adler – bzw. ein Rad oder das Galgen-Zeichen Γ als Brandstempel). Oder sie wird als *symbolisches Zeichen* ausgestellt (KZ-Nummern¹⁴ Brandstempel in Form von Buchstaben, z. B. KAT für russisch “katorga”, Straflager, oder – im Falle von Sklaven – die Initialen des Besitzers.¹⁵ Da sie nicht nur von dem Narben-Träger (Narben-patiens), sondern auch von einem außenstehenden Betrachter (Narben-recipient) als Hautinschrift gelesen, getastet und (in der Regel polysemisch) gedeutet werden kann, stellt sie ein komplexes Kommunikationsangebot dar, in dem die Erinnerung an das vergangene, zu der Narbe führende Ereignis und den Narben-Verursacher (Narben-agens) immer wieder aktiviert wird. Dabei besteht die Möglichkeit, daß es sich – z. B. im Falle der Selbstverstümmelung – um eine Konvergenz der drei Narben-Instanzen handelt. Im Normalfall jedoch sind die drei Narben-Instanzen auf drei (oder mehr) Personen verteilt bzw. sie beschränken sich auf zwei, wenn der Narben-Träger gleichzeitig als Narben-Rezipient fungiert. Narben-Verursacher kann eine Person oder eine quasi anonyme Macht, z. B. eine (von Gott oder einem numinosen Wesen als Strafe geschickte) Krankheit (Pocken etc.) sein. Neben der

¹² “Stigma” hieß bei Griechen und Römern das den Sklaven aufgebrannte Mal, lateinisch “stigmatias” bedeutete einen gebrandmarkten Sklaven. Michel Foucault hat in seinem Band *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt/M 1977, gezeigt, wie sich in Europa die Strafsysteme allmählich von einem öffentlichen “Fest der Martern”, wozu auch die körperliche Brandmarkung der Straftäter zählte, zu nichtöffentlichen Formen der Einkerkierung ohne körperliche Züchtigung oder der gesellschaftlichen nützlichen Strafarbeit wandelte. Seit der Aufklärung in Frage gestellt, wurden die *peinlichen* Strafen “an Haut und Haar” wie das Brandmarken, das öffentliche Auspeitschen, die Anprangerung mit Haarschur etc. in den europäischen Ländern in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts abgeschafft, in Frankreich 1832, in England 1834, in Deutschland 1848 und in Rußland 1863. “Stigmatisierung” meint heute im übertragenen Sinn die soziale Brandmarkung und Ausgrenzung, vgl. Erving Goffman, *Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität*, Frankfurt/M 1967.

¹³ Vgl. Karl Gröning, *Geschmückte Haut. Eine Kulturgeschichte der Körperkunst*, München 2001.

¹⁴ Mit deutlichem Verweis auf Kafkas *Strafkolonie*, in deren Mittelpunkt eine eggenförmige Exekutions-Maschine steht, welche dem Verurteilten das übertretene Gebot mit Nadeln in den Rücken schreibt, kommentiert Primo Levi in *Die Untergegangenen und die Geretteten (I sommersi e i salvati)*, Turin 1986, dt. München 1993) die Nummern-Tätowierung in Auschwitz und betont die darin liegende “Rückkehr zur Barbarei, die für die orthodoxen Juden noch viel verwirrender war; denn gerade um die Juden von den ‘Barbaren’ zu unterscheiden, verbietet das Mosaische Gesetz (Leviticus 19, 28) die Tätowierung” (S. 120f.). Dagegen liest Jean Améry die “Auschwitz-Nummer” als “Grundformel der jüdischen Existenz”: “Wenn ich [...] sage: ich bin Jude, dann meine ich damit die in der Auschwitznummer zusammengefassten Wirklichkeiten und Möglichkeiten” (*Jenseits von Schuld und Sühne*, München 1977, S. 114). Vgl. hierzu den Ausstellungskatalog *Beate Passow. Gesammelte Verluste*, Berlin 2002.

¹⁵ Vgl. beispielsweise Christian Degn, *Die Schimmelmans im atlantischen Dreieckshandel. Gewinn und Gewissen*, Neumünster 1974, S. 118.

Tatsache, daß Narben als Gegenstand der nonverbalen (visuellen bzw. taktilen) und der verbalen Kommunikation eine Rolle spielen, ist jede Narbe als Zeichen gelebten Lebens auch ein Phänomen der Chronemik, d.h. der Semiotik der Zeit.

Der ereignisorientierte und der semiotische Ansatz sind durch das Prinzip der *Indexikalität* verbunden, das laut Thomas Sebeok entweder prognostizierend (Wo Regenwolken, da später Regen) oder rückschließend (Wo Asche, da vorher Feuer) sein kann.¹⁶ Das Kontext-Phänomen *Narbe* beruht demnach im Fall des ereignisorientierten Modells auf einem *prospektiven*, prognostischen Index (Wund-Heilung und Narbenbildung als Normalverlauf einer Verwundung oder Krankheit), und im Fall des semiotischen Modells auf einem *retrospektiven* Index (Narbe verweist zurück auf eine Verletzung und Wunde und ist auf diese Weise als somatisches Zeichen kommunizierbar). Da die beiden Modelle sich gegenseitig komplettieren, treten sie im Maximalfall gleichzeitig bzw. konvergent in einem literarischen Text auf. Als andere Möglichkeit ist die Realisierung von jeweils einem der beiden Modelle – ganz oder partiell – gegeben.

Abweichend vom Normalfall der prospektiven Verheilung von Wunden zu Narben, der Cicatrisation (Narbenbildung), werden die Wundmale Christi (lat. *stigma*, gr. *στίγμα*)¹⁷ in der *Bibel* und davon ausgehend in *Passionsspielen*¹⁸, *pietistischen Liedern*¹⁹ und in den russischen *Duchownye stichi* [geistliche Verse]²⁰ als unver-

¹⁶ Thomas Sebeok, "Indexikalität", in: Uwe Wirth (Hrsg.), *Die Welt als Zeichen und Hypothese. Perspektiven des semiotischen Pragmatismus von Charles S. Peirce*, Frankfurt/M 2000, S. 90–111, hier S. 102.

¹⁷ Unter "Stigmatisierung" im religiösen Sinn versteht man das Auftreten der Wundmale Christi bei einem Menschen. Franz von Assisi im 13. Jahrhundert, in der neueren Zeit Therese (Neumann) von Konnersreuth, Padre Pio und einige hundert weitere gingen als Stigmatisierte in die Religionsgeschichte ein, vgl. dazu Victor Turner, "Bodily marks", in: *The Encyclopedia of Religion*. Hrsg. von Mircea Eliade, New York/London 1987, Bd. II, S. 269–275, hier S. 274; ferner den entsprechenden Eintrag im *Lexikon für Theologie und Kirche*. Hrsg. von Josef Höfer und Karl Rahner, Freiburg 1965.

¹⁸ Das Bild des geschundenen Körpers Christi, ein "Memorialbild zur Versenkung in die Leiden des Erlösers", bildet laut Jan-Dirk Müller auch den exegetischen Hintergrund der spätmittelalterlichen Passionsspiele, die als religiöse und soziale Ereignisse eine große Anziehungskraft besaßen. Dabei ist Jesu Körper mit seinen fünf heiligen Wunden die Projektionsfläche für das Sich-Versenken der gläubigen Zuschauer (Jan-Dirk Müller, *Das Gedächtnis des gemarterten Körpers im spätmittelalterlichen Passionsspiel*, in: Claudia Öhlschläger, Birgit Wiens (Hrsg.), *Körper – Gedächtnis – Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung*, Berlin 1997, S. 75–92).

¹⁹ Dazu ausführlich die Habilitationsschrift von Rainer Bayreuther, *Das pietistische Lied und sein Einfluß auf die Musik des 18. Jahrhunderts*, Halle 2003. Die pietistische Soteriologie, welche die "Versöhnungsrelevanz der Teilhabe am Kreuz Christi" (S. 143) betont, hat eine Reihe von Liedern hervorgebracht, in denen die Reinwaschung von Sünden durch die Blutströme Christi ("ströhme deines bluts") und das Heil aus der Herzwunde Christi (metaphorisch "Rosentür") thematisiert werden.

²⁰ Siehe G. P. Fedotov, *Duchownye stichi*, Moskau 1991, und *Golubinaja kniga. Russkie duchownye stichi XI – XIX vekov*. Hrsg. von Larisa F. Sološčenko, Moskau 1991.

heilt-offen beschrieben. Christi Kreuzigungs-Wunden an den Händen und Füßen sowie die durch die Lanze des römischen Hauptmanns Longinus entstandene Seitenwunde, aus der Blut und Wasser flossen, dürfen sich nach den Regeln des mystischen Diskurses nicht schließen und vernarben, damit die ständige Wirkung des Heilsgeschehens offenbar wird.²¹ Die Geschichte vom “Ungläubigen Thomas”, der sich erst von der Auferstehung des Heilands überzeugen läßt, als er seine Finger in dessen Wundmale gelegt hat (Joh. 20, 24–29), beweist die Signifikanz der offenen Wunden Jesu, der sich für die Menschheit geopfert hat.

Diese Tradition findet ihre Fortsetzung in der Gestalt des Gralskönigs Anfortas in Wolfram von Eschenbachs Epos *Parzival*, der mit einer nicht heilen wollenden Seitenwunde darniederliegt, die ihm als Strafe für seine sündige Minne zu der dämonischen Orgeluse durch einen vergifteten Heidenspeer zugefügt wurde. Erst nachdem Parzival bei der zweiten Begegnung die erlösende, sein Mitleid und damit *humanitas* signalisierende Frage nach dem Leiden des Gralskönigs gestellt hat (“Oheim, was wirret Dir?”, d.h. “Was fehlt Dir? Was schmerzt Dich?”), schließt sich die Wunde und Anfortas ist erlöst.

Einen visuellen *und* taktilen Code realisieren die sogenannten *Heiligen Herzen*, zum Beispiel die *Nürnberger Speerbilder*, Andachtsbilder des 15. und 16. Jahrhunderts, die dazu dienen sollten, auf dem Weg der *compassio*, des Mitleidens mit dem gemarterten Christus, zu einer affektiv-emotionalen Frömmigkeit zu gelangen (s. Abb. 2 auf der nächsten Seite).²²

²¹ Die Haut Christi fungiert als Text: an der Oberfläche als Phänotext mit semantischer Funktion und andererseits als verborgener Genotext mit sinnproduzierender Funktion; durch deren Wechselwirkung ein komplexer Sinn erzeugt wird (vgl. Julia Kristeva, *Σημειωτική – Recherches pour une sémanalyse*, Paris 1969, S. 166–181). Im mittelalterlichen England wurde der Leib Christi mit einem Buch verglichen (vgl. Kitasaki Chikashi, Die kranke Haut und die Offenbarung des Heiligen, in: Geissmar-Brandt, *Gesichter der Haut* (wie Anm. 3), S. 228).

²² Vgl. auch die Beschreibung eines solchen “Speerbildes” und seiner Funktion bei Christoph Geissmar-Brandt: “Unser Beispiel zeigt grün-gelb gerahmt ein rot koloriertes Herz mit einem Papierschnitt innerhalb des Herzens, der Seitenwunde Christi. Das simpel erscheinende kleine Bild hat medientheoretisch viele Dimensionen. Zunächst belegen die Quellen, daß die Speerbilder nicht nur angeschaut, sondern auch berührt wurden. Das geküßte oder angefaßte Papier ist eine ‘Haut’ – als Surrogat oder auch real, denn es gibt Drucke auf Pergament. Eine durch den realen Schlitz, die ‘Seitenwunde’ durchbrochene/durchstoßene Haut. Der Schnitt führt ins Innere des Körpers, in das Herz. Das wiederum, das ‘Innere’ hinter der Bildhaut, ist auf ihr abgebildet. Das Bild verdoppelt den Körper oder ist faktisch selbst ein ‘Körper’, eben materiell, der durch die Berührung und Verehrung der Bildreliquie und den imaginierten Fluß von heilspendendem Blut und Wasser vom Betrachter berührt wird. Das Papier fungiert aber auch als Bild, ist flächig, und so nur die Fiktion eines Körpers und einer Haut” (*Gesichter der Haut*, wie Anm. 3, S. 13 f.).

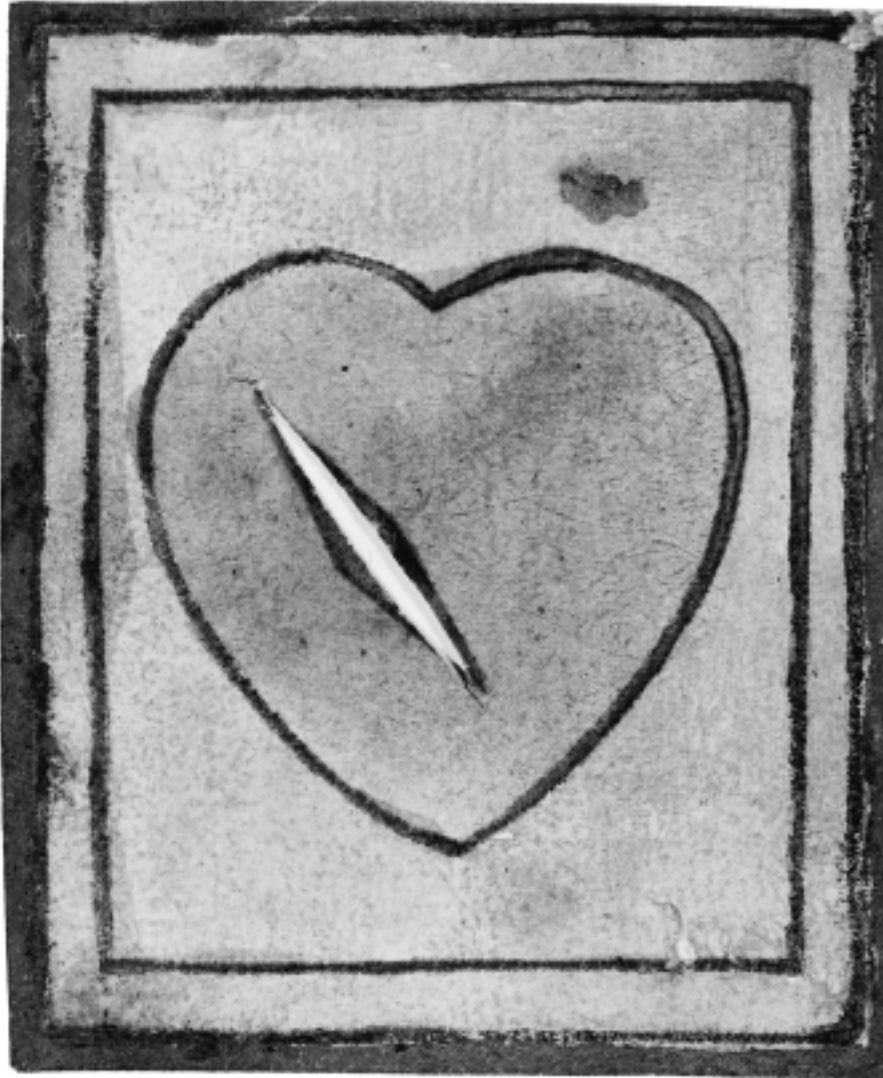


Abb. 2: Das Heilige Herz. Nürnberger Speerbild (Einblattholzchnitt).
Aus der Graphischen Sammlung Albertina, Wien, Inv. Nr. DG 1930/192.

Die wichtigsten *Funktionen* des Narben-Motivs im Bedeutungsaufbau von literarischen Texten sind im Rahmen der Figurencharakterisierung und der Handlungs- bzw. Konfliktstruktur gegeben. Außerdem kann das Motiv zur Formierung eines ontologischen oder ethischen Wertehorizonts beitragen. Es wird auf signifikante Weise metaphorisch gebraucht, steht im Dienst einer grotesken oder satirischen Schreibweise, und es kann mnemopoetisch bzw. metapoetisch funktionieren.

Das Erkenntnisinteresse richtet sich auf das literarische Motiv der Narbe als gedächtnisspeichernde Hautinschrift und mnemonisches Zeichen, auf seine Formen- und Funktionsvariabilität, seine Semantik und Pragmatik, sowie seine ästhetischen, philosophischen, mythologischen, mystischen, magischen, phantastischen oder ludistischen Dimensionen. Es werden exemplarisch Texte analysiert und interpretiert werden, in denen Narben eine semantisch bedeutsame Rolle spielen oder als handlungsbestimmende Elemente (“units” im Sinne von Eco²³) dienen: Ivan Bunins Erzählung *Wölfe* (1940), Vladimir Makinins Roman *Underground oder Ein Held unserer Zeit* (1998), sowie die Romane *Der schwedische Reiter* (1936) von Leo Perutz und *Die Blechtrommel* (1959) von Günter Grass.

2.

Das erste Textbeispiel aus der russischen Literatur, nämlich Ivan Bunins Kurzgeschichte *Völki*²⁴ [Die Wölfe] von 1940, dient sowohl zur Illustrierung des Ereignis- und Semiose-Modells wie auch *mnemo-* und *metapoetischer* Dimensionen.

In der Dunkelheit einer heißen August-Nacht, die durch ständiges Wetterleuchten aufgehellt wird, fahren ein junges kleinadeliges Fräulein und ein Gymnasiast, kutschiert von einem Burschen, durch die Gegend. Das Fräulein entzündet unter den Küssen und Umarmungen des Gymnasiasten ein Streichholz nach dem andern und wirft sie ins Dunkle – eine Realisierung der Phrasem-Metapher “mit dem Feuer spielen”, wobei sie lachend ruft: “Ich fürcht’ mich vor Wölfen!”²⁵ Plötzlich bringt der Kutscher die Pferde abrupt zum Stehen. “Wölfe!” schreit er.

Nach dieser Exposition, welche die ersten zwei Drittel der narrativen Miniatur umfaßt, folgt ein Dreierschritt, in dem erstens das *Ereignis*, das zu der Verwundung durch ein Eisenteil und zur Narbenbildung im Gesicht des Fräuleins führte, erzählt wird: Drei große Wölfe mit grün-rot leuchtenden Augen stehen drohend vor dem schwarzen Wäldchen, die Pferde scheuen und gehen durch, der Kutscher wird herabgeschleudert und die Kutsche rüttelt krachend über die Ackerfurchen:

Irgendwo über der Schlucht bäumten sich die Pferde noch einmal auf, doch ihr gelang es, indem sie aufsprang, dem Jungen, der wie von Sinnen war, die Zügel zu entreißen. Da flog

²³ Umberto Eco, *Einführung in die Semiotik*, München 1972, S. 74–76.

²⁴ Zitiert wird nach der Ausgabe Ivan Bunin, *Sobranie sočinenij v devjati tomach*. Hrsg. von A. S. Mjasnikov, B. S. Rjurikov und A. T. Tvardovskij, Band VII: *Temnye allei*, Moskau 1966, S. 69–71.

²⁵ Deutsche Übersetzung von mir, DB; das gilt auch für alle folgenden Zitate, sofern kein anderer Übersetzer angegeben; ebenso für Kursivsetzungen, vor allem der Narben-Lexeme.

sie plötzlich – mit voller Wucht auf den Kutschbock und verletzte sich an der Wange mit irgendeinem Eisenteil. So blieb ihr eine kleine Narbe im Mundwinkel zurück.

Zweitens wird ihre spätere, immer wieder erneuerte *Erinnerung* an die ereignishaften Umstände dieser unkonventionellen nächtlichen Liebesfahrt und der damit verbundenen Mutprobe wiedergegeben:

Wenn sie gefragt wurde, woher sie diese kleine Narbe habe, so lächelte sie mit Vergnügen. – Eine Sache längst vergangener Tage! – sagte sie, und erinnerte sich an den einstigen Sommer, trockene Augusttage und dunkle Nächte, an das Dreschen auf der Tenne, an die frischen und duftenden Strohhaufen und an den unrasierten Gymnasiasten, mit dem sie abends darin lag und auf die leuchtenden blitzschnellen Bögen der Sternschnuppen schaute. – Die Wölfe erschreckten die Pferde, sie rannten los, – sagte sie. – Und ich war heißblütig und waghalsig, wollte sie zum Stehen bringen.

Drittens schließlich wird das Fazit in eine Pointe gefaßt – das *Aussehen* und die *Form* der *Narbe*, wie sie sich nach Heilung der Wunde beschreiben lassen: die nach oben weisende Narbe im Mundwinkel als *ikonisches* Zeichen eines ständigen Lächelns:

All jene, welche sie in ihrem Leben noch geliebt hat, sagten, daß es nichts Liebenswürdigeres gab als diese Narbe, die einem ständigen feinen Lächeln ähnelte.

Die semantische Signifikanz dieser durch Farbsymbolik, Wiederholungsfiguren, Lautinstrumentierung und Rhythmisierung charakterisierten Erzählung liegt einerseits in der Dekonstruktion konventioneller Schäferidyllen, indem die Schafe durch Wölfe – die Hypostasierung der Leidenschaften des jugendlichen Personals – ersetzt wurden, und andererseits in der Dekonstruktion des bei weiblichen Figuren konventionell negativ konnotierten Narben-Motivs²⁶ dergestalt, daß die aus Verletzung und Schmerz resultierende Narbe eine Sublimierung zum Phantasma eines immerwährenden Lächelns erfuhr, das als Allusion auf Leonardo da Vincis *Mona Lisa* (*La Gioconda*) gelesen werden

EXKURS MÄNNERNARBEN: Im Gegensatz zu der verschönernden Narbe in Bunins Text wirken weibliche Narben in anderen Texten primär verunstaltend, weil sie die homogene, glatte Epidermis, eines der wichtigsten Attribute des femininen Schönheitsideals, versehren und – zumindest partiell – deformieren. Beispiele für entstellende Narben gibt es in der russischen Literatur aber nicht nur bei weiblichen Figuren, sondern auch bei männlichen Protagonisten. In der russischen Literatur des 19. Jahrhunderts dominieren Textbeispiele, in denen von *Brandstempeln* und *Auspeitschungs narben* als somatischem Ausdruck von gewaltsamen Eingriffen in den Körper die Rede ist, und diese *indexikalischen*, häufig *ikonischen* Zeichen finden sich u.a. bei Nekrasov, Dostoevskij, Gercen, Gor'kij und Čechov.

“Acht Monate kein Sonnenstrahl, / In Eis erstarrt das Land, / Die Menschen roh, das Kainsmal / Fast allen eingebrannt”(S. 301) heißt es in Nekrasovs Poem *Knjaginja Trubek-*

²⁶ Vgl. z.B. Leoš Janáček's Oper *Jenůfa* (1904), Ödon von Horvaths Erzählung *Wer den Pfennig nicht ehrt, ist des Talers nicht wert* (entstanden in den 1930er Jahren), den historischen Roman *Die Prinzpalin* (1994) von Angelika Mechtel und in Cees Notebooms Roman *Allerzielen* [Allerseelen] (1999); die Narben im Gesicht der Protagonistinnen rühren sämtlich von männlicher Gewalt her.

kaja [Die Fürstin Trubeckaja]²⁷ in der Szene, als der Gouverneur die Fürstin durch Abschreckung davon abhalten will, ihrem wegen seiner Beteiligung am Dekabristenaufstand zu lebenslänglicher Katorga verurteilten Gatten nach Sibirien zu folgen. Aus der Sicht der Betroffenen dagegen wird die Brandmarkung – z. B. im Kapitel “Krest’janka” [Die Bäuerin] von Nekrasovs sozialkritischem Verspoem *Komu v Rusi žit’ chorošo?* [Wer lebt glücklich in Rußland?] – in einem heroischen Code vertextet. Es ist “Savelij, der Held des Heiligen Rusßland”, welcher, von seinem eigenen Sohn “Sträfling” und “gebrandmarkt” gescholten, stolz entgegnet: “Gebrandmarkt, doch kein Sklav!” In einer Binnenerzählung berichtet er, wie es auf Grund der kollektiven Ermordung eines rigiden Exploiteurs zu der Verurteilung kam, und dann von den Katorga-Zeiten, wobei sein Bericht durchaus nicht frei von Ironie, ja Sarkasmus ist. Für die Narbenschrift, die von den Auspeitschungen herrührt, findet er eine gesteigerte metaphorische Ausdrucksweise: Während er im Untersuchungsgefängnis von Auspeitschern, die ihr Handwerk “nicht richtig verstanden”, nur ein bisschen “bemalt” wurde (“ne vydrali – pomazali”), wird ihm in den Bergwerken – vor allem von dem Meister-Peitscher Šalašnikov, das “Fell derart gegerbt”, daß es jetzt “schon hundert Jahre” hält (Bd. II, S. 269).

In Dostoevskijs *Zapiski iz mertvogo doma* (*Aufzeichnungen aus einem Totenhaus*) und Čechovs *Ostrov Sachalin* (*Insel Sachalin*), deren Titel als Megametaphern für das zaristische Regime fungieren, bilden “Raum, Zeit, Personen des Ostrog” in ihrer “Gesamtheit ein Modell des Raumes Rußland”.²⁸ Höllenbilder als “Inbegriff des Leidens” sind für beide Texte konstitutiv – die höllische Badeszene im *Totenhaus* und die Beschreibung des brennenden Sachalin, die der Čechovsche Erzähler bei seiner Ankunft gibt. Die zahlreichen Narben-Motive charakterisieren die infernalischen Räume und ihrer Gefangenen nach den Regeln eines spezifischen, axiologisch wertenden Körper-Codes. Dostoevskijs autobiographischer Erzähler beschreibt einerseits Brandmarkungsnarben, die als indexikalische und symbolische Zeichen bekanntlich durch glühende Metallstempel (seit Anfang des 18. Jahrhunderts durch Stahlnadel-Stempel) und Wundfärbung mittels Schwarzpulver, Indigo oder Tusche Häftlingen als Zeichen der lebenslänglichen Entrechtung eingeschrieben wurden – bei einem Dieb (russisch “vor”, kyrillisch “BOP”) beispielsweise der kyrillische Buchstabe “B” auf die Stirn und die Buchstaben “O” und “P” jeweils auf die Wangen²⁹ – und er fügt sogar eine humoristische Episode in Form der Anekdote über den heiratswilligen Juden Isaj Fomič ein, der für den Zeitpunkt seiner Freilassung nach zwölf Jahren Katorga eine (angeblich) Narben tilgende Salbe bereit hält. Andererseits liefert er immer wieder rekurrente, das repressive Bestrafungssystem markierende Szenen, in denen von zahllosen Auspeitschungen herrührende Narben beschrieben werden. Kulminationspunkt dieses somatischen Zeichen-Diskurses ist die höllenartige Szene im Dampfbad, wo die durch die Schläge der Badebesen von neuem aufgerissenen Narben der Sträflinge in tiefem Rot leuchten. Mit diesen “Narben ist die Leidensgeschichte, ist die Vergangenheit der Sträflinge”, schreibt Koschmal, “in ein ge-

²⁷ Nikolaj A. Nekrasov, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem*. Bd. III, Moskau 1949; deutsche Nachdichtung von Martin Remané unter dem Titel *Gedichte und Poeme* (Berlin, Weimar 1965, Bd. I).

²⁸ Walter Koschmal, “Semantisierung von Raum und Zeit. Dostoevskijs *Aufzeichnungen aus einem Toten Haus* und Čechovs *Insel Sachalin*”, in: *Poetica* 12, 1980, S. 397–420, hier S. 414.

²⁹ Vgl. Nikolaj Evreinov, *Istorija telesnych nakazanij v Rossii*, Moskau 1913 (dt. N. Jewreinow, *Die Körperstrafen in der russischen Rechtspflege und Verwaltung*, Leipzig, Wien 1931).

waltiges, zeitloses Bild integriert”, in dem die Grenze zwischen Realität und Irrealität verwischt wird und beide Welten zu einer “Phantasmagorie” (S. 414) verschmelzen. Gegenüber dem expressiven Stil Dostoevskijs nimmt sich die Sprache in *Insel Sachalin* eher sachlich-nüchtern aus, jedoch wird gerade aus den markiert elliptischen Schilderungen deutlich, in welchem Ausmaß die Narben-Zeichen-Schrift auf den Körpern der Sträflinge Gegenstand historischer Einschreibungen ist, die “mit brutaler oder struktureller Gewalt verbunden sind”.³⁰

Eine andere, in der offiziellen russischen Literatur jedoch weniger vertretene Tradition der Narben-Motivbildung folgt aus Beschreibungen somatischer Phantasmen des Flagellantismus, beispielsweise in Anna Mars Roman *Ženščina na kreste* [Frau am Kreuz] von 1916, wo der sadomasochistische Körperdiskurs in Sätzen wie diesen kulminiert: “Wenn sie gekonnt hätte, hätte sie fromm die *Spuren* ihrer Erniedrigung und Demut geküßt.”³¹

Ein positives Charakterisierungs-Signalelement von Männer-Narben als Beweis für gelebtes Leben im Sinne der *Chronemik* ist beispielsweise bei Puškin in *Poltava* gegeben, wo es über Mazeppa aus der Sicht Marijas, die seine Narben reizvoll findet, heißt: “Nicht nur der Wangen erster Flaum, / Nicht nur der Jugend blonde Locken – – / Der Greis weckt auch des Mädchens Traum, / Es bringt das heiße Blut zum Stocken / Sein strenger Blick, das Silberhaar, / Die Narben aus so manchem Jahr.”³²

Höhere Rekurrenz findet in der russischen Literatur die positive “Entzifferung” von männlichen Narben als *Heldennarben*. Bei Gogol’ heißt es z.B. in *Taras Bul’ba* über den Protagonisten, dem heroischen Code folgend: “Den Verband, der seine Wunden bedeckte, riß er ab und zerfetzte ihn [...]. Die Wunden heilten, und nur die von den Säbelhieben herrührenden Narben ließen erkennen, wie schwer der alte Kosak dereinst verwundet gewesen war.”³³ Und in Lev Tolstoj’s *Kozaki* [Die Kosaken] wird die physisch eindrucksvolle Figur des trotz seines Alters jugendlich stark und elastisch wirkenden, kampferprobten Kosaken Eroška u. a. durch zahllose Schrunden an den Armen und Narben am Kopf charakterisiert: “Sein Kopf zeigte unter dem kurzen Haar tiefe, vernarbte Schrammen.”³⁴ Bei Ivan Turgenev provoziert in *Nakanune* [Am Vorabend] die Narbe am Hals des von der türkischen Regierung verfolgten bulgarischen Freiheitskämpfers Insarov – nach dem Verfahren der spannungserzeugenden Konjekturen – eine heroisch-mystifizierende Entzif-

³⁰ Siehe die Einleitung zu Dietmar Kamper, Christoph Wulf (Hrsg.), *Transfigurationen des Körpers*, Berlin 1989, S. 1.

³¹ Ausgabe Moskau 1994, S. 65; Übersetzung von mir DB. In Rußland kursierten Anfang des 20. Jahrhunderts verschiedene “flagellantistische Mappen” für Liebhaber; vgl. Jewreinow, wie Anm. 29, S. 235. – Ein politischer Subtext mit Hilfe des Narben-Motivs wird drei Jahre nach Bunins Tod in Anna Achmatovas metapoetischem *Trinklied* (*Zastol’naja*) von 1956 konstituiert, in dem sie ihre Gedichte “gezeichnet, gezeichnet / Mit einer Sträflingsbrandmarkung” nennt (A. A., *Requiem*, Moskau 1989, S. 168).

³² Aleksandr S. Puškin, *Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomach*, Moskau 1957, Bd. IV: *Poltava*, S. 251–310, Zitat S. 258; dt. Alexander S. Puschkin, *Poeme und Märchen*. Deutsche Übertragung von Friedrich von Bodenstedt u. a., Berlin, Weimar 1985; *Poltawa*, S. 209–256, Zitat S. 213 f.

³³ Nikolaj Gogol’, *Polnoe sobranie sočinenij v 14 tomach*, Moskau 1937–1952, Bd. I, 1937, S. 147; dt. von mir, DB.

³⁴ Lev Tolstoj, *Kozaki*, Moskau 1979, S. 194.

ferung und Interpretation, wenn sein Freund Bersenev der begierig lauschenden Elena erzählt: “Ich habe einmal eine breite Narbe an seinem Hals gesehen, bestimmt die Folge einer Wunde. Aber er liebt es nicht, darüber zu sprechen.”³⁵

Eine andere – im Schillerschen Sinne “pathetisch-erhabene” – Nuance bringen die Narben auf den Unterarmen von Cyganok in Gor’kij’s *Detstvo* [Meine Kindheit] zum Ausdruck: Sie lassen nicht nur Rückschlüsse auf männlich-tapferes Verhalten der Figur zu, sondern sie fungieren auch als Mitleids- und Liebesbeweis, weil Cyganok einen Großteil der für den Jungen bestimmten Peitschenhiebe des Großvaters mit seinen eigenen Armen abgefangen hat: “Schau her”, sagte er, streifte den Ärmel hoch und zeigte mir seinen nackten Arm, der bis an den Ellenbogen voll roter Striemen war, “wie das geschwollen ist! [...] Nun, die Gerte brach nicht ab [...]! Immerhin hast du weniger abgekriegt – siehst du, um wie viel?”³⁶

Bunin hat mit seiner Gestaltung des Narben-Motivs nicht nur auf diese ganze Traditionskette fremder Texte alludiert, weist aber vor diesem Hintergrund dem Narben-Motiv neue Funktionen zu, primär eine mnemopoetische. Tod und Vergänglichkeit bzw. das Verfließen der Zeit gehören zu Bunins elegischen Kardinalthemen. Wie er dem *Tod* das Motiv des *Lebens* (Lebendigkeit, Glücksgefühl etc.) polar gegenüberstellt, so thematisiert er als Gegenpol der *Vergänglichkeit* die *Erinnerung*, und zwar gleichzeitig. In Bunins früher Erzählung *Neizvestnyj drug* [Der unbekannte Freund] fühlt sich die weibliche Hauptfigur “fast quälend glücklich”: “Ich bin trotzdem glücklich über diese Trauer und darüber, daß ich mir selbst leid tue.”³⁷

Diese bipolare, dialektische Weltsicht kommt auch in *Wölfe* zum Tragen: Die *todbringenden* Wölfe sind Kernpunkt einer von jugendlich gesteigertem *Lebensgefühl* erfüllten Geschichte, die durch den somatischen Gedächtnisspeicher der Narbe und die immer wieder aktivierte *Erinnerung* dem *Vergessen* und *Vergehen* entrissen wird.

“Ich lese irgend etwas, manchmal sogar etwas Schreckliches, und sage plötzlich: Mein Gott, wie ist das schön! Was bedeutet das?” (ebd. S. 90). So versucht in Bunins Novelle *Neizvestnyj drug* die Protagonistin das Geheimnis des Phänomens zu ergründen, wie es die Kunst bewirkt, indem sie im Rezipienten Vergnügen mittels der Darstellung von Schrecken und Leiden hervorruft.

Aufgerufen wird in Bunins wortkünstlerischer, von Puškinscher “Leichtigkeit”³⁸ und “aristokratischem Sinn für Maß” gekennzeichneteter, elliptisch er-

³⁵ Ivan Turgenev, *Nakanune. Oty i deti*, Moskau 1978, S. 42.

³⁶ Maksim Gor’kij, *Autobiografičeskie romany*, Moskau 1974, S. 23; dt. Maxim Gorki, *Autobiographische Romane. Meine Kindheit – Unter fremden Menschen – Meine Universitäten*. Deutsch von Georg Schwarz, München 1972, S. 28.

³⁷ Bunin, wie Anm. 24, Bd. V, S. 89, 92.

³⁸ L. A. Kolobaeva, “Tajna puškinskoi legkosti v proze I. A. Bunina” [Das Geheimnis der Puškinschen *Leichtigkeit* in der Prosa Bunins], in: *Vestnik moskovskogo universiteta*, serija 9 – Filologija, Bd. 3, 1999, S. 77–89.

zählter Kurzgeschichte aber nicht nur die idealistische Auffassung von Kunst als schönem Schein, der die in der Realität mit negativen Affekten besetzten Schrecknisse und Häßlichkeiten zu ästhetisieren und in Ergötzung zu transformieren vermag, sondern in einer tieferen Bedeutungs- und Sinn-Schicht werden philosophische Dimensionen, vor allem die des *Buddhismus*, eröffnet.³⁹ Eine ganze Reihe von Bunins früheren Gedichten und Erzählungen (z. B. die Novelle *Gospodin iz San Francisko* [Der Herr aus San Francisco], 1915) stehen unter diesem Einfluß, und auch noch in seinem (1927 bis 1939 in der Emigration in Frankreich erschienenen) fiktional-autobiographischen Roman *Žizn' Arsen'eva* [Arsen'jews Leben] sind die Abwesenheit des Gefühls für Anfang und Ende des Lebens, "Erinnerungen" an zahllose vorangegangene Wiedergeburt, das Empfinden der Trughaftigkeit irdischer Wünsche, der Kampf gegen die Begierden und schließlich der Weg zur Erleuchtung des Protagonisten merkmalshaft.

Auch die Novelle *Volki* kann in dieser philosophischen Tradition gesehen werden, waren doch die Wölfe in dem erinnerten früheren Leben der Narben-Trägerin quasi die Verkörperung ihrer jugendlichen Leidenschaften.⁴⁰ Nach den Ursachen befragt, die zu der Gesichtsverletzung und Narbe im Mundwinkel geführt haben, antwortet die Heldin der Novelle: "Eine Sache *längst vergangener Tage*" und "Ich *war heißblütig und waghalsig*". Diese erinnernde Äußerung bringt zweierlei zum Ausdruck: erstens die Charakterisierung des jungen Mädchens von damals durch heftige Gefühlsregungen, und zweitens das Erlöschen der Begierden in der Erzählgegenwart. Das dauernde "feine Lächeln" im Gesicht der älter gewordenen Frau verweist nun im Rahmen des Körpergedächtnisses nicht mehr nur zurück auf ein von flüchtigem "Wetterleuchten" des Glücks begleitetes Liebesabenteuer in der Jugendzeit, sondern im Phantasma des (seligen) Läch-

³⁹ Es waren vor allem zwei Bücher, die Bunin gründlich las und von denen er sich nie trennte: G. Ol'denberg, *Budda. Ego žizn', učenie i obščina* [Buddha. Sein Leben, seine Lehre und Gemeinde], Moskau 1884, und *Sutta-Nīpata. Sbornik besed i poučenij. Buddijskaja kanoničeskaja kniga* [Eine Sammlung von Gesprächen und Belehrungen. Das kanonische Buch des Buddhismus], Moskau 1899. – Vgl. dazu O. V. Solouchina, O npravstvenno-filosofskich vzgljadach I. A. Bunina [Über Bunins ethisch-philosophische Ansichten], in: *Russkaja literatura* Bd. 4, 1984, S. 47–59; ferner: Andrea Meyers Dissertation *Die Sonettichtung Ivan Bunins*, Wiesbaden 1990 (bes. das Teilkapitel "Ideengeschichtlicher Hintergrund", S. 224–229) und die Monographie von Thomas G. Marullo, *If You See the Buddha*, Evanston/Illinois 1998, in der auch Bunins individuelle Modifikationen des Buddhismus behandelt werden.

⁴⁰ Die Titelmetapher "Dunkle Alleen" des Novellenbandes, aus dem die Kurzgeschichte *Wölfe* stammt, meint "die Wege der Leidenschaften" ("puti strastej"), wie Anatol Gorelov in seinem Buch *Tri sud'by* [Drei Schicksale] (Leningrad 1978, S. 547) bemerkt. Auch in der Erzählung *Le loup* [Der Wolf] des von Bunin so geschätzten Autors Guy de Maupassant ist der von zwei Brüdern, passionierten Jägern, gejagte Wolf allegorischer Ausdruck archaischer Leidenschaften; nur tendiert die Hypostasierung hier zur Thematisierung eines ans Inhumane grenzenden Jagd- und Mordtriebs im Menschen.

cheln der Ataraxie, der Seelenruhe, des Gleichmuts drückt sich eine Annäherung an das Heilsziel des Buddhismus aus: das Erlöschen der Leidenschaften – der Begierde, des Hasses und des Nichtwissens als Quellen aller Leiden – und Erlösung im *Nirvana*, dem Aufgehen der Einzelseele in der Allseele.

3.

Das Narben-Motiv in seiner Bedeutung für den *ethischen Horizont* eines Textes lässt sich an Vladimir Makanins Roman mit dem komplexen Titel *Andergrund ili Geroj našego vremena* (*Underground oder Ein Held unserer Zeit*)⁴¹ zeigen, der die russische Postmoderne in später Hochform zeigt.

Erzählt wird der Roman in unterschiedlichen *Zeiten*: Die post-sozialistische Erzählgegenwart, vom Erzähler sarkastisch als “Wunder des neuen Weins in alten Schläuchen” charakterisiert, umfaßt etwas über ein Jahr, beginnend mit dem Sommer 1991, während die Breschnew- und die “Gorbi-Jahre” in Rückblenden aufgegriffen werden. Erzählt wird aus der Perspektive des Ich-Erzählers Petrovič, eines im “Untergrund” lebenden heruntergekommenen Schriftstellers, dessen Werke jahrelang Ablehnung erfuhren und der irgendwann das Schreiben aus prinzipiellen Gründen aufgegeben hat. Er lebt an der Grenze zu einer parasitären Existenz als privat bezahlter Wohnungs-Wächter; seine Überlebensstrategien als Opfer und Täter zugleich bestimmen den Erzählbericht. Die erzählten *Räume*, in denen er agiert, sind – neben der Moskauer Metro – vor allem drei im Stadt-Zentrum gelegene Örtlichkeiten, Fixpunkte einer quasi mythologischen Topographie des Molochs Moskau: ein achtstöckiges Wohnheim – mit seinen endlosen Korridoren, Kreuzungen und verschlossenen Türen mehrfach als Metapher des Lebens apostrophiert, ferner eine labyrinthische Irrenanstalt (“psichuška”) und ein dreistöckiges, rattenverseuchtes Obdachlosenasyll. Andere relevante Räume sind das Forschungsinstitut bzw. ein Lagerhaus, in denen Petrovič früher gearbeitet hat, sowie der Platz vor dem Wohnheim mit seinen von Kaukasiern betriebenen Kiosks. Als Figuren des Romans fungieren die Klientel von Petrovič, die den Ex-Schriftsteller einerseits als vertrauenswürdigen Wohnungshüter, als gebildeten Gesprächspartner oder als Quasi-Beichtvater zu schätzen weiß, ihn andererseits aber als arbeits- und obdachlosen Versager verachtet und schließlich sogar vertreibt; ferner Vertreter der Intelligenzija, neureiche oder zu politischer Bedeutung gelangte Bürger, Repräsentanten der alten Nomenklatura, Insassen der psychiatrischen Klinik und Künstler wie Kriminelle im Untergrund sowie die kaukasischen Kiosk-Betreiber.

⁴¹ Die Seitenzahlen der Zitate beziehen sich auf folgende Ausgaben: Vladimir Makanin, *Andergrund ili Geroj našego vremena*, Moskau 1998; dt. *Underground oder Ein Held unserer Zeit*. Übersetzung von Annelore Nitschke. Mit einem Nachwort von Dagmar Burkhardt, München 2003.

Die meisten seiner Verweise auf Schlüsseltexte der russischen Literatur verpackt Makanin in Titel, Untertitel und Kapitelüberschriften, das heißt, er stellt seine Bezüge mehr oder weniger offen aus, um die Reflexion über die verarbeiteten Vorgängertexte anzuregen. Daß der Titel von Makanins Roman sowohl auf Dostoevskijs *Zapiski iz podpol'ja* (*Aufzeichnungen aus dem Untergrund*, 1864) als auch auf Lermontovs *Geroj našego vremeni* (Held unserer Zeit) verweist, ist zunächst offensichtlich. Bei näherer Betrachtung ergibt sich indes eine differenzierte Spiegelung der Gegenwart in der Vergangenheit und umgekehrt. Um eine Ähnlichkeitsrelation zu dem Dostoevskij-Text herzustellen, ohne ihn aber einfach fortzuschreiben, wählt Makanin bewußt nicht das russische Wort für "Untergrund" – "podpol'e" – seines Vorgängertextes, sondern er verfremdet den Dostoevskij-Titel durch den Anglizismus "underground".

Wie der aus dem Untergrund seiner Innenwelt schreibende und in Literatur-schablonen denkende namenlose Räsoneur bei Dostoevskij lebt auch Petrovič eigentlich kein lebendiges Leben, sondern ein Surrogat. Er wünscht sich zwar ein Dasein im Modus der Eigentlichkeit, doch er kann (oder will) sein Leben nicht ändern und existiert im Sinne Heideggers (der gleich zu Beginn des Romans als Lektüre des Helden genannt wird) vorwiegend in der Gegebenheit uneigentlichen Seins, und sowohl das "reine Gewäsch", das "Gequatsche"⁴², zu dem das Wort, der Logos, nach Meinung des Protagonisten verkommen ist, wie das anonyme "Man" der Alltagsexistenz, in die der Mensch geworfen ist, sind gerade durch den Verlust echter Seinsbezüge charakterisiert. Im Unterschied zu Dostoevskijs verbittertem Zweifler ist Makanins Petrovič kein Soziopath: So pflegt er z. B. eine enge emotionale Beziehung zu seinem Bruder Wenja, einem zum physischen und psychischen Wrack gewordenen, ehemals hochbegabten Künstler, der auf Grund einer Denunziation beim KGB für zwanzig Jahre der staatlichen Psychiatrie mit ihren menschenverachtenden "Behandlungs"-Methoden (einschließlich Verabreichung von Inkontinenz hervorrufenden Neuroleptika) ausgeliefert worden ist.

Schreiben in Rußland, selbst der individuelle Schreibakt, ist nach Ansicht von Petrovič hoffnungslos korrumpiert, im alten Regime durch Opportunismus und Bürokratie, und in der neuen Ära durch Kommerzialisierung. Deshalb dient seine mit einer Kette am Bett gesicherte Schreibmaschine, sein einziger Besitz, nur noch als ein verblichenes Identitäts- und Statussymbol. Makanins Protagonist hat Prinzipien und einen speziellen *Ehrenkodex*, der ihm beispielsweise den Mord an einem KGB-Spitzel (dem er freilich seinerseits, durch Wodka bestochen, Informationen über prominente Schriftsteller geliefert hat) moralisch erlaubt. Einen

⁴² Alludiert wird mit "vjalaja vata" und "tufta" (S. 19) auf den Begriff des "Geredes", wie er in Martin Heideggers (erstmalig 1927 erschienener) Abhandlung *Sein und Zeit*, Tübingen 1963, § 35, S. 167–170 expliziert wird. "Das alltägliche Selbstsein und das Man" sind in § 27, S. 126–130, abgehandelt.

Kaukasier ersticht Petrovič auf einer Bank vor dem Wohnheim in einem Quasi-Duell, weil er durch dessen dreiste Geldforderung und provozierende Messerstiche in den Arm sein “Ich gedemütigt fühlt”, und er wehrt sich fortan gegen einen Raskol’nikov-Schuldkomplex, indem er den Gewaltakt zum “Ehren-Mord” erklärt oder als “Zusammenstoß” bzw. “Unfall” zu minimieren sucht.

Narben fungieren in dem Makaninschen Text in polysemischer Weise. So erinnern Petrovič in dem Kapitel “Kavkazskij sled” [Die kaukasische Spur], wo nicht nur eine autozithafte Fährte zu Makanins Erzählung *Kavkazskij plennyj* [Der kaukasische Gefangene] gelegt wird, sondern auch eine dekonstruktive Spur zu Puškins romantischem Poem *Kavkazskij plennik* [Der Gefangene im Kaukasus] und Lev Tolstojs Kaukasus-Erzählungen, sowie Lermontovs *Geroj našego vremeni* führt, die durch Rasierklingschnitte von Freiern verursachten Narben auf der Brust einer jungen Prostituierten an den von ihm erstochenen Kaukasier. Die Narben – indexikalische Zeichen und Spuren⁴³, die mittels assoziativem Verweis auf Petrovičs eigene Situation transferiert werden – stoßen ihn ab, weil sie bei ihm den “Ruf des Gewissens” (à la Heidegger) in dem Moment wecken, als er sich gerade suggeriert hatte, er habe nichts zu bereuen und der Mord auf jener Bank (“im Grunde ein Zufall”, S. 228) belaste ihn nicht:

Ich sann über ihren Büstenhalter nach, der mich abstieß (sie war nackt, trug aber den schäbigen BH). Dann befand ich, daß das Abstoßende die *Narben* waren, zwei oder gar drei. Als sie den Büstenhalter auszog, sah und verstand ich die feinen, von einer Rasierklinge stammenden Streifen unter ihrem Busen besser [...]. Meine Unlust auf das junge Strichmädchen bei eindeutiger menschlicher Sympathie für sie blieb mir damals ein Rätsel – eine unverständliche oder, besser gesagt, ungelesene Anmerkung zu jenem blutigen Zusammenstoß auf der Bank. (S.229–230)

Die “kaukasische Spur” markiert auf der einen Seite eine literarische Traditionslinie, auf der sich das Kaukasus-Thema als das russische Erlebnis des Fremden im Eigenen mit je unterschiedlicher Akzentsetzung bei den Präokkupationen der Beteiligten gestaltet: der Kaukasus als ewige Wunde Rußlands. Andererseits wird – durch Evokation der Messer-Szene, als Petrovič die Demütigung eines russischen Ingenieurs an einem der Kaukasier-Kiosks miterlebt – eine Erinnerungs-Spur zur eigenen schäbigen Ingenieursvergangenheit des Protagonisten zurückverfolgt, die dann als progredierende Spur in dem Ehrenmord-Motiv sowie den *indexikalischen* Zeichen der Narben auf der Brust der Prostituierten und den äquivalent gesetzten, imaginierten Wunden bzw. Narben auf dem Rücken des erstochenen Kaukasiers mündet.

⁴³ In der Psychologie des 19. Jahrhunderts avancierte der Begriff der *Spur* zu einem Zentralbegriff der Gedächtnisforschung. Laut Karl Spamer bedeutet “Spur” eine “Krafteinwirkung an einem unbelebten Objekt”, das diese Energie in sich bewahrt (*Physiologie der Seele*, Stuttgart 1877, S. 149). Derrida hat die Entwicklung verfolgt, die Freud von der neuronalen “Spur” zur psychischen “Schrift” führte (vgl. J. Derrida, *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt/M 1976, S. 315).

Die komplexe literarische Tradition des *Pockennarben*-Motivs⁴⁴ wird bei Makanin in *Andergrund* aufgerufen und neu funktionalisiert: Unter den Ermittlungsbeamten, die den (von Petrovič begangenen, aber bisher unaufgedeckten) Mord an dem Kaukasier bearbeiten ist einer mit einem pockennarbigem Gesicht, und dieser Ermittler – in dem intertextuellen Universum des Romans Abklatsch von Dostoevskijs analytisch genialem Untersuchungsrichter Porfirij Petrovič in *Verbrechen und Strafe*⁴⁵ – entpuppt sich als faul und kriminalistisch unfähig, aber hinterhältig und korrupt: der “Ermittler mit der Pockenvisage”, versucht, durch nächtliche Anrufe bei einigen der Verdächtigten, Geld zu erpressen. “Blattern im Gesicht hat man nicht umsonst” (S. 155), lautet der im Sinne der Volkstradition negativ wertende Kommentar des Pförtners Akulov, der selbst mehrfach Anrufe des Erpressers erhalten hat.

Während in der äußeren Charakterisierung Porfirijs bei Dostoevskij lediglich von einer “ungesunden, dunkelgelben” Gesichtsfarbe des Strafverfolgers die Rede ist (“Das schwammige, runde, leicht stupsnasige Gesicht war von ungesunder, dunkelgelber Farbe, aber ziemlich wach und sogar spöttisch; S. 337), wird daraus bei Makanins Ich-Erzähler – unter Aktivierung aller pejorativen Konnotationen den Pockennarben-Motivs, wie sie auch in Dostoevskijs *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch* gegeben sind – ein “scarface“-Typ, den Petrovič für gefährlicher hält, als er in Wirklichkeit ist. Der Verdacht des Helden, daß er vom Ermittler durchschaut ist (“Er weiß es” – heißt es sowohl im Prätext als auch in *Underground*), bewahrt sich aber nur in Dostoevskijs Roman: Während durch Porfirijs instinkthafes Gespür Raskol'nikov schließlich von sich aus gesteht, erweist sich der pockennarbige Ermittler bei Makanin als einer, der blufft, in Wirklichkeit jedoch nichts herausfindet und nur auf seinen materiellen Vorteil bedacht ist.

Petrovič, der sich in das Sujet des Dostoevskij-Romans versetzt fühlt, in dem Plot der realen Ermittlungsbeamten aber nicht vorkommen will, da er sein Leben zum eigenen Text erklärt hat, erlebt die Banalisierung der ethischen Dimensionen des Prätextes (“Wenn Gott tot ist, ist alles erlaubt!”) mit Erleichterung: Weder gesteht er, noch wird er von den nachlässigen Ermittlern überführt. Er kommt ungeschoren davon, beschließt “nicht zu fühlen” und verweigert nach wie vor jede

⁴⁴ Die Pockennarbe (“ospina”) dien im russischen Kultursystem vor allem der negativen Stigmatisierung von Figuren, Pockennarbig als von Gott pejorativ gezeichnet. Textbeispiele finden sich bei Karamzin, Puškin und Gogol', bei Dostoevskij und vielen anderen. Bei Mandel'stam als einem Repräsentanten der Moderne war die real-denotative Bedeutung der “ospa” bzw. des Adjektivs “rjaboj” hinter der übertragenen Bedeutung der Narben-Lexeme zurückgetreten. Seine Texte fordern eine allegorische Lesart, wobei vor allem metonymische *Anagramme* als Kunstgriffe fungieren.

⁴⁵ Zitiert wird nach Fedor Dostoevskij, *Prestuplenie i nakazanie*, in: *Polnoe sobranie sočinenij v tridcatom tomach*, Bd. VI, Leningrad 1973, und Fjodor Dostojewskij, *Verbrechen und Strafe*. Aus dem Russischen neu übersetzt von Swetlana Geier, Frankfurt/M 1998.

Rechenschaft. Die junge Prostituierte, die mit ihren *Brustnarben* in der Wahrnehmung des Protagonisten eine Äquivalenz zu seinem tödlichen Messerstich in das Herz des Kaukasiers herstellt und damit – freilich ohne es zu wissen – die Kardinalfrage der *Schuld* aufwirft, ist in ihrer Trivialität und mentalen Beschränktheit allerdings auch nicht geeignet, als zweite Sonja zu fungieren und Reue sowie Umkehr bei dem Mörder zu bewirken. Petrovič, der das (von den Dostoevskijschen “Büßertypen” empfundene) Verlangen nach Reue als ein Zeichen der Schwäche sieht (er selbst zählt sich zu den Puškinschen “Duell-Typen”, die höchstens bedauern, aber nicht bereuen), akzeptiert nur ein Idol, eine Instanz, vor der er Rechenschaft abzulegen bereit ist: die Russische Literatur.⁴⁶

Die *Zeit*, sofern er sie als relevant wahrnimmt, bewegt sich für ihn nicht (sie ist stehengeblieben; alles erscheint synchron zu geschehen) oder sie verläuft in umgekehrter Richtung, indem sie sowohl den “Ruf des Gewissens” als auch die Reue tilgt. Die *Narbe* im Gesicht von Wenja dagegen zeugt von einer Verletzung, die er sich auf Grund seiner – selbst noch im Wahnsinn – drängenden Frage nach der Zeit (im Heideggerschen Sinn) zugezogen hat:

Wenja stand im Hinterhalt (am Eingang zur Metro) und stürzte sich auf die Passanten: “Wie spät ist es?” Dann bedrängte er einen anderen: “Wie spät ist es?” Er fragte schroff und herausfordernd. Als verlangte er von den Menschen Rechenschaft über die Zeit. Die Taxifahrer verprügelten ihn. Diese satten Taxifahrer schlugen ihm damals die Zähne aus, weil er sie an den Standplätzen mit seinem Gelaber belästigte (über die Zeit als solche). Ich brachte Wenja zum Arzt, er schweige, mache den Mund nicht auf. “Tjaa”, sagte der behandelnde Arzt, der auf dem Gesicht meines Bruders sofort die *Schramme* erspäht hatte. (S. 166).

Um die Frage nach dem Sinn richtig stellen zu können, muß die menschliche Existenz, das Dasein in seinem Sein, sich selbst transparent werden. Seine Zeitlichkeit erweist sich dabei – nach Martin Heideggers “Fundamentalanalyse” – als die grundlegende Bestimmung, und deshalb gehört Zeit genuin nicht nur zum Sein des Daseins, sondern zum Sein schlechthin. Diese Frage nach dem Weg von der ursprünglichen Zeit zum Sinn des Seins ist es, die Wenja zeitlebens bewegt.⁴⁷ Seine *Narbe* ist somatischer Ausdruck eines Strebens nach der Zeit als Horizont des Seins, nach einem Dasein im Modus der Eigentlichkeit.

⁴⁶ Vgl. zu diesem Gedanken auch Karen Stepanjan, “Krizis slova na proroge svobody” [Krise des Wortes an der Schwelle zur Freiheit], in: *Znamja* 8, 1999, S. 204–214, S. 207.

⁴⁷ Auch der gleichnamige Ich-Erzähler bzw. Protagonist Venička (und Alter ego des Autors) in Venedikt Erofeevs 1969 verfaßtem Kurzroman *Moskva – Petuški* fragt kurz vor seiner Ermordung ständig nach der Zeit. Und die Passagierin mit der Narbe am Ohr, die den Trinkgenossen die Geschichte ihrer ausgeschlagenen Zähne erzählt, hat ihre Verletzungen deshalb davongetragen, weil sie “auf der Suche nach ihrem Ich” immer wieder essentielle Fragen stellte. – Der intertextuelle Bezug darf als Makanins Hommage an den 1990 verstorbenen (Venja) Erofeev gewertet werden.

4.

Narben dienen seit jeher der *Identifizierung* bzw. Wiedererkennung.⁴⁸ Sie bestätigen die Zugehörigkeit eines Individuums zu einem bestimmten Sozium, oder schließen andererseits in Form von *Stigmatisierung* bzw. Brandmarkung aus dem Sozium aus. Beide Funktionen des Narben-Motivs – Integration und Exklusion – finden sich in Leo Perutz' 1928 bis 1936 entstandenem Roman *Der schwedische Reiter*.⁴⁹ Aber über diese denotative Narben-Kennzeichnung hinaus werden die somatischen Einschreibungen oder In-Karnationen auf einer konnotativen, symbolischen Ebene hier zu Zeichen, die für eine gestörte bzw. wiederhergestellte Weltordnung stehen.

Perutz' "geniale Spannungsromane"⁵⁰ veranlassten die Kritiker seiner Zeit – von Walter Benjamin, Carl von Ossietzky, Egon Erwin Kisch, Alfred Polgar und Kurt Tucholsky bis Siegfried Kracauer und Jorge Luis Borges – zu begeisterten Rezensionen.⁵¹ Mathematiker von Beruf und durch die Rezeption der Kabbala geprägt⁵², gelang Leo Perutz eine spezifische Form des Romans: mathematisch-präzise konstruiert, gleichzeitig angereichert durch Buchstaben-, Zahlen- und Kompositionsmystik (Wiederholung, Spiegelung), eine Kombination von historischem und phantastischem Roman, komplettiert durch geschichtsmagische, tiefenpsychologische und theologische Dimensionen. Die Romane von Perutz gehören zur klassischen Moderne, sind sie mehrfach kodiert und erlauben multiple Lesarten. So lassen sich etwa im *Schwedischen Reiter*, wie Hans-Harald Müller in seinem Nachwort zu der Ausgabe von 2002 schreibt, "mehrere Romanschichten miteinander verknüpfen, doch jede auch für sich goutieren: der Roman eines Identitätstauschs, ein historischer Roman aus dem frühen 18. Jahrhundert, ein

⁴⁸ Zu Narben als Wiedererkennungszeichen, vor allem im Märchen, vgl. Rainer Wehse, "Erkennungszeichen", in: *Enzyklopädie des Märchens*, Bd. 4, Berlin/New York 1984, Sp. 180–194, und Stith Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature*, Bd. 3, Kopenhagen 1955–1958 (H 51: Recognition by scar; H 51.1: Recognition by birthmark; H 55: Recognition through branding). In dieser Tradition ist auch Harry Potters "Blitznarbe" in den Fantasy-Romanen von Joanne Rowling zu sehen; siehe dazu Michael Maar, *Warum Nabokov Harry Potter gemocht hätte*, Berlin 2002. – Berühmtestes Beispiel ist "Die Narbe des Odysseus" (so lautet auch der Titel der Einleitung zu Erich Auerbachs *Mimesis*, Bern/München 1946, S. 5–27).

⁴⁹ Leo Perutz, *Der schwedische Reiter*. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Hans-Harald Müller, München 2002. Der Roman erschien erstmals 1936 in Wien, in seine Einfuhr nach Deutschland wurde von den Nationalsozialisten verboten.

⁵⁰ Theodor Adorno, *Noten zur Literatur*, Frankfurt/M 1981, S. 235.

⁵¹ Hans-Harald Müller und Wilhelm Schernus, *Leo Perutz – eine Bibliographie*, Frankfurt/M u. a. 1991, S. 9–22.

⁵² Vgl. hierzu Walter Karbach, "Phantastik des Obskuren als Obskurität des Phantastischen. Okkultistische Quellen phantastischer Literatur", in: *Phantastik in Literatur und Kunst*. Hrsg. von C. W. Thomsen und J. M. Fischer, Darmstadt 1985, S. 281–298. Vgl. ferner Hans-Harald Müller, *Leo Perutz*, München 1992, S. 110, sowie Dietrich Neuhaus in *Erinnerung und Schrecken. Die Einbeit von Geschichte, Phantastik und Mathematik im Werk Leo Perutz*, Frankfurt/M u. a. 1984.

Abenteuer- und Liebesroman, ein Kunstmärchen⁵³ und schließlich ein moderner Roman um Verfolgung, Flucht, Not und Lebenshunger“ (S. 251).

Den Beginn des in rhythmischer Prosa gehaltenen Romans, der Anfang des 18. Jahrhunderts zur Zeit des Nordischen Krieges spielt, markiert eine Grundsituation:

Es ist die Geschichte zweier Männer. Sie trafen einander an einem bitterkalten Wintertag zu Beginn des Jahres 1701 in eines Bauern Scheune und schlossen Freundschaft miteinander. Und dann gingen sie zu zweit die Landstraße weiter, die von Oppeln durch das verschneite schlesische Land hinüber nach Polen führte. (S. 15)

Zwei Männer, die beide am Ende sind: der wegen Beleidigung seines Hauptmanns zum Tode verurteilte und deshalb aus dem kaiserlichen Heer desertierte Christian von Tornefeld, und ein wegen fortgesetzten Diebstahls vom Galgen bedrohter Landstreicher und Gauner, genannt der “Hahnenschnapper”.

Der Dieb bringt den zerlumpten, ausgehungerten schwedischen Edelmann durch List und Lüge dazu, mit ihm Rolle und Identität zu tauschen; durch Raubzüge erlangt er Reichtum und die dem Edelmann einst versprochene adelige Braut; mit ihr und dem gemeinsamen Töchterchen lebt er sieben Jahre lang glücklich und hochangesehen. Die Angst, durch Kumpane von einst verraten zu werden, lässt ihn jedoch von seinem Gutsbesitzerdasein Abschied nehmen. Er kehrt ins Elend zurück und der echte Edelmann kann seinen Platz einnehmen. Bei einem nächtlichen Besuch bei seinem Töchterchen verunglückt er tödlich verunglückt, während der echte Graf ehrenvoll auf dem Schlachtfeld stirbt.

Transgressionszustände, in denen Realität und Ich ihre Distinktion verlieren, stehen – wie v.a. Georges Bataille und Elaine Scarry gezeigt haben – häufig in Zusammenhang mit Folter und *Schmerz*. Folterszenen kommt in den Romanen von Perutz eine signifikante Rolle zu; es sind Szenen, “in denen Ungeheuerliches entsteht, weil den Personen Ungeheuerliches zugefügt wird”, hat Dietrich Neuhaus zu Recht bemerkt.⁵⁴ In der Auspeitschungsszene, bei welcher der in den Gutshof eingedrungene “Hahnenschnapper” auf Grund der Fürsprache von Maria Agneta zwar dem Galgen entgeht, aber für seine Diebereien einen Denkkzettel erhalten soll, wird der Identitätswechsel vom bettelarmen Landstreicher zum “schwedischen Reiter” und künftigen Gutsherrn mental vollzogen und durch die schmerzhaft Hautinschrift der 25 Stockhiebe dem Körpergedächtnis eingeprägt:

Der Haselstock piffte durch die Luft, aber der Dieb zuckte unter den Hieben nicht zusammen. – “Schlagt zu! Schlagt zu!” zischte er durch die aufeinandergepreßten Zähne. “Ich bin nicht von edlem Blut, darum treib’ ich auch nicht gemeinen Wucher. Schlagt zu! Schlagt zu! Ich bin nur von geringer Herkunft, darum begeh’ ich auch nicht von der Armut Geld zu nehmen und Wagen und Pferde. Schlagt zu! Schlagt zu! Was ist das für adeliges Gelich-

⁵³ Zu Hans Christian Andersen als Quelle für Perutz vgl. Michael Maar, “Ein Ding allein ist nur sinnlos. Aber zwei stützen sich gegenseitig: Der Erzähler Leo Perutz glaubt an die Duplizität der Fälle”, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 157 vom 9. Juli 1994.

⁵⁴ Neuhaus, *Erinnerung und Schrecken* (wie Anm. 52), S. 97.

ter, [...] der Tornefeld, der in den Krieg will, hat aber Angst, es könnten ihm die Finger erfrieren. Schlagt zu! Schlagt zu! Ich bin von anderm Holz. Besser als sie könnt' ich als Edelmann bestehen." Und in seinem vom Fieber erregten Hirn entstand ein ungeheuerlicher Gedanke: Als wäre er kein Landstreicher und Dieb, sondern ein Edelmann, und daß er wiederkommen müsste und Ordnung machen unter den Knechten, Ordnung auf seinem Hof, denn all das, das Mädchen, das Haus, der Hof, die Felder, das musste sein eigen werden [...]. – Und dieser Gedanke, in brennenden Schmerzen geboren, wurde übermächtig in ihm, und jeder Hieb, der auf ihn niedersauste, brannte ihn tiefer in seine Seele. (S. 74)

Den dunklen Zeithintergrund, vor dem die Geschehnisse des Romans sich ereignen – Räuberbanden⁵⁵ ziehen plündernd übers Land, Adelige treiben Wucher, hohe Geistliche bereichern sich auf gottlose Weise, die Staatsgewalt ist durch Willkür gekennzeichnet – hypostasiert am eindringlichsten der kaiserliche Dragoneroffizier, der sogenannte "Malefizbaron", von dem es heißt:

Der Malefizbaron, so nannte man ihn, weil er es sich zur Aufgabe gemacht hatte, die Räuberbanden, die Schlesien und Böhmen brandschatzten, zu vernichten. Er hatte seine richterliche Gewalt vom Kaiser selbst. Unaufhörlich durchstreifte er mit seinen Dragonern das Land, und alle, die von fremdem Gut lebten, die Landstreicher und die Spitzbuben, die Wegelagerer und die Marktdiebe, die großen und die kleinen Übeltäter – sie alle fürchteten ihn wie den Satan selbst. Der Henker, den er mit sich führte, hatte niemals Stricke genug und sein Erbarmen hieß: das *Brandzeichen* auf die Stirne und hernach lebenslängliche Knechtschaft auf den venezianischen Galeeren. (S. 59)

Ähnlich wie in der Kabbala mystische Zusammenhänge zwischen Buchstaben, Worten, Zahlen und göttlichen Dingen hergestellt werden, so auch im *Schwedischen Reiter*: die Drei, die Zwei, die Sieben – eine besonders hervorgehobene, sakrale Zahl – spielen für die Struktur des Romans eine wichtige Rolle. *Sieben* Figuren bestimmen die Handlungs- und Konfliktstruktur des Romans, sieben Jahre dauerte das Edelmann-Glück des falschen Christian von Tornefeld, bevor sich die Identitätsfrage klärt und er zurück muß in die Metallschmelz-Hölle des Bischofs. Die entscheidende Szene, die zu diesem Kulminationspunkt führt, spielt sich ab zwischen dem "schwedischen Reiter", dem ehemaligen Dieb, und der roten Lies, die in dem Rächer ihren "gewesenen Hauptmann" erkennt, der sie und ihre Liebe verraten hat und dem sie – inzwischen mit einem Korporal des Malefizbarons verheiratet – diesen Verrat heimzahlen will:

Dann bückte sie sich zur Erde und zog aus dem Werkzeugsack das Eisen, das dazu diente, den Pferden das Regimentszeichen an der linken Halsseite einzubrennen. Das Zeichen des

⁵⁵ Ein in der Perutz-Forschung meines Erachtens unbeachteter Prätext des *Schwedischen Reiters* ist in Friedrich Schillers Sturm-und-Drang-Drama *Die Räuber* zu sehen. Bei Schiller richtet der tragische Held Karl Moor, ungeachtet der ihn bei ihren *Kampfesnarben* beschwörenden und an seinen Eid als Räuberhauptmann appellierenden Kumpanen sich selbst, indem er einen armen Tagelöhner das auf ihn ausgesetzte Kopfgeld erringen läßt. Eine weiter intertextuelle Beziehung besteht zu Victor Hugos *Les misérables*; auch dort findet sich das Motiv der das Land verunsichernden Räuberbanden, des unter falscher Identität zu einem angesehenen Zeitgenossen aufgestiegenen Diebs und das Motiv der Zerstörung dieser neuen Identität, wobei auch, wenn gleich mit anderer Funktion, das Motiv der Brandmarkung eingesetzt ist.

Regiments war ein zollgroßes L, weil der Obrist, der Malefizbaron, ein Freiherr von Lilgenau war, und wenn dieses L verkehrt stand, dann sah es einem Galgen gleich. Und mit diesem Eisen stieß die rote Lies in die Glut, wie um sie zu schüren [...]. Den Bruchteil einer Sekunde lang standen sie einander gegenüber, dann traf sie ihn mit dem glühenden Eisen in die Stirne. Er stieß einen dumpfen Wehlaut aus, seine Hand fuhr an die Stirne [...]. Er presste mit einem Stöhnen die Zähne zusammen. Langsam, Zoll um Zoll, hob sich die Hand, die die Pistole hielt [...]. Sie hörte Jakobs Schritte vor der Türe, sie mußte ihn warnen. "Nimm dich in acht! Der Gottesräuber!" kreischte sie, und in ihrer Stimme war Grauen und Triumph und Todesangst und wilde Freude. "Komm herein! Ich hab' ihm den *Galgen in die Stirne gebrannt!* Lauf, was du kannst, schrei Alarm! Ich hab' ihm den Galgen in die Stirne ..." Der Schuß dröhnte durch den Raum. Die rote Lies verstummte und fiel vornüber. (S. 219–222)

Der vernichtende Wendepunkt in dem Schicksal des falschen Edelmanns wird durch Zufügung einer *Narbe*, nämlich durch Einfleischung eines Brandzeichens in *Galgenform* (Abb. 3) herbeigeführt. Gemäß einer Buchstabenmystifikation



Abb. 3: Brandstempel in Form eines Doppelgalgens zur Brandmarkung von Missetätern (Landergericht Meran), aus den Beständen des Innsbrucker Zeughaus-Museums, Inv. Nr. F 390 (Geschenk von David R. v. Schönherr, 1887).

verkehrt sich der Buchstabe L durch Spiegelung bzw. Drehung um 180 Grad in das Zeichen Γ und wird somit vom *symbolischen* Zeichen in das *ikonische* Zeichen des Galgens⁵⁶ transformiert. Während das adelige Fräulein Maria Agneta den Dieb, ihren späteren Gatten, durch ihre Fürbitte bei dem "Malefizbaron" einst vor dem Galgen rettete, verurteilt die rote Lies den ehemaligen Dieb, Räuberhauptmann und Usurpator durch ihre Galgen-Brandmarkung zum (sozialen) Tod und löst damit auf ihre Weise die Frage von Schuld und Sühne: Sie, in deren Namen sowohl die rote Haarfarbe denotiert als auch Feuer und Blut konnotiert werden und die vom "Hahnschnapper" einst stigmatisiert wurde ("Du hast rote Haar", und ich mag nicht Katz' noch Hund von dieser Farb"), stigmatisiert nun ihrerseits den "schwedischen Reiter", indem sie durch Brandmarkung eines kleinen Teils seiner Haut seine ganze neue Identität zerstört und eine Rückkehr in die menschliche Gemeinschaft unmöglich macht.

Da die Narben bei Perutz motivisch in einer reziproken Relation von *soma* und *sema* im Körpergedächtnis loziert werden, um die beiden grundlegenden ethischen Schuld-Komplexe – Verrat und Mord – zu bezeichnen, sind sie sowohl Judas- als auch Kainsmale. Auf einer ethisch-philosophischen Ebene stehen die Narben im Roman für eine sichtbare Expression des Wirkens einer höheren Instanz, die eine den Zufall⁵⁷, die Benachteiligung, die Schuld ausgleichende Gerechtigkeit übt. Betrachtet man den *Schwedischen Reiter* als einen parabolischen Text, in dem es um Allgemeinmenschliches, um Irrtum und Täuschung und Wiederherstellung der Ordnung in der Welt geht, so hat Perutz den Lesern im Jahr 1936 ein Gleichnis geschaffen, damit "sie Orientierung fänden in heillosen Zeit".⁵⁸

⁵⁶ Zur Praxis der Brandmarkung der meist in Banden auftretenden Marodeure siehe Wolfgang Schild, *Alte Gerichtsbarkeit*, München 1980, S. 104. – Zum Brandmarken von Verbrechern (*nota infamiae*) und dem Strafgesetz Josephs II. von 1787, das allein "die geheime Brandmarkung auf die linke Seite des Leibes" kannte, vgl. *Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte*, Bd. I, Berlin 1971, Sp. 503–504.

⁵⁷ Kaum ein anderes Thema hat den Versicherungsmathematiker Perutz so sehr fasziniert wie das des Zufalls (Müller, wie Anm. 52, S. 104). Deshalb nimmt es nicht wunder, daß Perutz immer wieder aus einer philosophischen Schrift geschöpft hat, die der Frage nachgeht, ob es eine letzte Einheit von Zufall und Kausalität des Zusammentreffens im menschlichen Dasein gibt: Arthur Schopenhauers Abhandlung *Transzendente Spekulation über die anscheinende Absichtlichkeit im Schicksale des Einzelnen*.

⁵⁸ Stefan Berkholz, "Großmutterns schwedische Reiterarmee", in: *Die Zeit*, Literaturbeilage Dezember 2002, S. 7.

5.

Wie Narben für die *groteske Körperinszenierung* fungibel gemacht werden können, lässt sich an dem Roman *Die Blechtrommel*⁵⁹ zeigen, mit dem Günter Grass 1959 eine satirische Bestandsaufnahme der deutschen Geschichte von der Jahrhundertwende bis zur NS- und Nachkriegszeit versuchte. Grass räumt innerhalb der “Zone des Ekelhaften, Entsetzlichen, Kraß-Schamlosen, Verwegenen und Mörderischen”⁶⁰ dem somatischen Diskurs breiten Raum ein. Der teils als Parodie auf den deutschen Bildungsroman angelegte, teils an die Poetik von Grimms-hausens *Simplicissimus* und Döblins *Alexanderplatz* angelehnte “historische Roman aus dem zweiten Viertel unseres Jahrhunderts”⁶¹ wurde – ungeachtet der vehementen Reaktionen konservativer deutscher Kritiker und ihrer Vorwürfe⁶² mehrheitlich und weltweit als eines der repräsentativsten Werke der westdeutschen Nachkriegsliteratur anerkannt.

Erzählt wird die Lebensgeschichte des Oskar Matzerath, Insasse einer Heil- und Pflgeanstalt, teils durch den Protagonisten in Ich-Form oder – distanzie-render – in Er-Form, teils durch eingeschobene Erzähler.

Als monströses Mischwesen – eine Chimäre aus Kleinkindkörper und (allerdings kryptischem) Erwachsenenverstand – verkörpert der Zwerg Oskar, ähnlich dem Däumling des Märchens, ein “inverses Pendant”⁶³ zu den von Rabelais oder Swift geschaffenen grotesken Riesengestalten Gargantua und Pantagruel bzw. Gulliver (im Land der Lilliputaner) und den Bewohnern der Rieseninsel Brobdingnag. Komplexe Verzerrung von Körperproportionen und grotesk inszenierte Körperphänomene sind für die *Blechtrommel* signifikante Merkmale einer *Ästhetik des Monströsen*. Michail Bachtin hat das Augenmerk auf diese Art der Ästhetik gelenkt, indem er die monströsen Karnevalsphänomene in der Lite-ratur – v. a. im künstlerischen Weltmodell von Rabelais – als Erscheinungen einer grotesk-somatisch orientierten Ästhetik bestimmte.

Als Schriftsteller, der gleichzeitig Graphiker und Bildhauer ist, zeigt Grass eine Präferenz für die Somatisierung oder Verdinglichung von mentalen, psychi-schen und emotionalen Vorgängen, für eine “Materialisation des Psychischen”⁶⁴, die häufig auf haptischen Effekten basiert. Grass sei auf Oberfläche angewiesen

⁵⁹ Günter Grass, *Die Blechtrommel*, Frankfurt/M, Hamburg 1962.

⁶⁰ Joachim Kaiser, “Oskars getrommelte Bekenntnisse”, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 31.10.1959.

⁶¹ H. M. Enzensberger, “Wilhelm Meister auf der Blechtrommel”, in: ders., *Einzelheiten*, Frank-furt/M 1962, S. 224.

⁶² Vgl. “*Die Blechtrommel*”. *Attraktion und Ärgernis – ein Kapitel deutscher Literaturkritik*. Hrsg. von Franz Josef Görtz, Darmstadt, Neuwied 1984; *Blech getrommelt. Günter Grass in der Kritik*. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, Göttingen 1997.

⁶³ Peter Fuß, *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*, Köln/Weimar/Wien 2001, S. 303.

⁶⁴ Georg Just, *Darstellung und Appell in der “Blechtrommel” von Günter Grass. Darstellungsästhetik versus Wirkungsästhetik*, Frankfurt/M 1972, S. 125.

und gehe vom Betastbaren, Fühlbaren, Riechbaren aus.⁶⁵ Bezeichnend für diese somatische Poetik ist eine Konstruktion und (groteske) Dekonstruktion des Körpers. Die Materialität des textuell dargestellten Körpers korreliert mit der Materialität der Kommunikation.⁶⁶

In der *Blechtrommel* fungiert neben anderen, den menschlichen Körper als Träger der Kommunikation und Gedächtnisspeicher definierenden Phänomenen, das Narben-Motiv. Ein ganzes Kapitel, „Herbert Truczinskis Rücken“, ist dem leitmotivisch den gesamten Roman-Text durchziehenden Narben-Phänomen gewidmet. Herbert Truczinski, der Narben-Träger, mit dem sich der bald 14-jährige Oskar befreundet, arbeitet als Kellner in der internationalen Danziger Seemannskneipe „Zum Schweden“, wo er immer wieder – teils unfreiwillig, teils wegen seiner leninistischen Provokationen – in die verbalen Auseinandersetzungen und Messerstechereien der Matrosen gerät und dann – tagelang auf dem Bauch liegend – die Wunden von seiner Mutter pflegen lassen muß. Die wulstigen Hautformationen der zugeheilten Wunden ziehen Oskar magisch an:

Sobald Herberts Rücken ausgeheilt war, durfte ich ihn ansehen. Er saß dann auf dem Küchensstuhl, ließ die Hosenträger über die blaubetuchten Schenkel fallen, streifte langsam, als ließen ihn schwierige Gedanken zögern, das Wollhemd ab. (S. 144)

Nach diesem präliminarischen Akt der Körper-Inszenierung Herberts bietet sich dem Narben-Betrachter Oskar der groteske Anblick eines somatischen „Landstrichs“ mit abwechslungsreicher „Vegetation“:

Der Rücken war rund, beweglich. Muskeln wanderten unermüdlich. Eine rosige Landschaft, mit Sommersprossen besät. Unterhalb der Schulterblätter wucherte fuchsiges Haar beiderseits der im Fett eingebetteten Wirbelsäule. Abwärts kräuselte es, bis es in jenen Unterhosen verschwand, die Herbert auch im Sommer trug. Aufwärts, vom Rand der Unterhosen bis zu den Halsmuskeln bedeckten den Rücken wulstige, den Haarwuchs unterbrechende, Sommersprossen tilgende, Falten ziehende, bei Wetterumschlag juckende, vielfarbige, vom Blauschwarz bis zum grünlichen Weiß abgestufte *Narben*. Diese *Narben* durfte ich anfassen. (S. 144)

Bei den Narben auf dem Rücken des bewunderten riesenhaften Freundes handelt es sich in der positiv wertenden Wahrnehmung von Zwerg Oskar quasi um Heldennarben:

Bevor ich weiterhin des Freundes Rücken beschreibe und deute, schicke ich voraus, daß sich, bis auf eine Bißwunde am linken Schienbein, die ihm eine Prostituierte aus Ohra hinterlassen hatte, auf der Vorderseite seines mächtigen, kaum zu schützenden, also zielbreiten Körpers *keine Narben* befanden. Nur von hinten war er zu erreichen, nur seinen Rücken zeichneten die finnischen und polnischen Messer. (S. 145)

⁶⁵ Walter Höllerer spricht in diesem Zusammenhang prägnant von „Tastbildern“ (Höllerer, „Roman im Kreuzfeuer“, in: *Der Tagesspiegel* vom 20. 12. 1959).

⁶⁶ *Materialität der Kommunikation*. Hrsg. von Hans Ulrich Gumbrecht und Karl Ludwig Pfeiffer, Frankfurt/M 1988, 2. Aufl. 1995.

Fasziniert von der Wulstlandschaft auf Herberts Rücken, erfindet Oskar das Ritual der Narben-Befragung, wobei der Narben-Träger Herbert die Geschichte der von Oskar jeweils angetippten, aus ethnisch-politisch motivierter Gewalt entstandenen Verletzungen und Narben (als *indexikalischen* Zeichen) erzählt:

Die Befragung begann, indem ich mit dem Finger auf eine der *Narben* tippte. Manchmal tippte ich auch mit einem meiner Trommelstöcke. "Drück noch mal, Jung. Ich weiß nich, welche. Die scheint heut' zu schlafen." Dann drückte ich nochmals, nachdrücklicher. "Ach, die! Das war'n Ukrainer. [...]" (S. 146).

Und Herbert erzählt die Geschichte eines Streites zwischen dem Ukrainer und einem aus Gdingen, den er, Herbert zu schlichten versuchte:

"Und grad woll ich dem Ukrainer erklären, was der Unterschied zwischen nem Wasserpolack und nem Danziger Bowke ist, da pikt der mir von hinten – und das is de *Narbe*". (S. 146)

Herbert Truczinskis Narben, durch taktile Reizung zum Erzählen gebracht, sind für den Narben-Rezipienten Oskar, der zwar vorgibt, sich für die Narben-Genese und Narben-Signifikate zu interessieren, primär aber die von den Narben-Signifikanten (als *ikonischen* Zeichen) ausgehende Erregung durch imaginatives Betrachten genießt, einerseits visuelle Zeichen, die es in der Gegenwart zu lesen und zu deuten gilt ("Sein Rücken breitete alle Narben aus. Ich las diese Schrift, zählte die Lettern"); andererseits fungieren sie aber auch, aus dem haptischen Erlebnis folgend, als vorausdeutende Zeichen:

Was habe ich bis zu diesem Tage anfassen dürfen, das gleich hart, gleich empfindlich und gleich verwirrend war wie die *Narben* auf Herbert Truczinskis Rücken? [...] Immer wenn ich mich an die *Narben* auf Herbert Truczinskis Rücken erinnern wollte, saß ich trommelnd, also trommelnd dem Gedächtnis nachhelfend, vor dem Weckglas mit dem Finger. Immer wenn ich, was selten genug vorkam, dem Körper einer Frau nachging, erfand ich mir, von den *narbenähnlichen* Teilen einer Frau nicht ausreichend überzeugt, Herbert Truczinskis *Narben*. Aber genau so gut könnte ich sagen: Die ersten Berührungen jener Wülste auf dem breiten Rücken des Freundes verhiessen mir schon damals Bekanntschaft und zeitweiligen Besitz jener Verhärtungen, die zur Liebe bereite Frauen kurzfristig an sich haben. Gleichfalls versprochen mir die Zeichen auf Herberts Rücken zu jenem frühen Zeitpunkt schon den Ringfinger. (S. 145)

Fetischisierte und taktil-infantile Sexualität spielt in Oskars Leben eine eminente Rolle. Sie läßt sich semantisch in einer Isotopie fassen, die als "Narben-Korrelationsreihe"⁶⁷ partiell äquivalenter, sich gegenseitig evozierender Körper-Attribute, Artefakte und – in infantiler Verwischung geschlechtsspezifischer Merkmale quasi "hermaphroditischer"⁶⁸ – Körper-Teile die Ebenen des Textes durchzieht:

Bevor mir Herberts *Narben* Versprechungen machten, waren es die Trommelstöcke, die mir vom dritten Geburtstag an die *Narben*, Fortpflanzungsorgane und endlich den Ringfinger versprochen. Doch muß ich noch weiter zurückgreifen: schon als Embryo, als Oskar noch gar nicht Oskar hieß, verhiess mir das Spiel mit meiner Nabelschnur nacheinander die

⁶⁷ Vgl. Elisabeth Pflanz *Sexualität und Sexualideologie des Ich-Erzählers in Günter Grass' Roman "Die Blechtrommel"*. Diss. München 1975, S. 106.

⁶⁸ Fuß, *Das Groteske* (wie Anm. 63), S. 110.

Trommelstöcke, Herberts *Narben*, die gelegentlich aufbrechenden Krater jüngerer und älterer Frauen, schließlich den Ringfinger und immer wieder, vom Gießkännchen des Jesusknaben an, mein eigenes Geschlecht, das ich unentwegt, wie das launenhafte Denkmal meiner Ohnmacht und begrenzten Möglichkeiten, bei mir trage. Heute bin ich wieder bei den Trommelstöcken angelangt. An *Narben*, Weichteile, an meine eigene, nur noch dann und wann starktuende Ausrüstung erinnere ich mich allenfalls über den Umweg, den meine Trommel vorschreibt. Dreißig muß ich werden, um meinen dritten Geburtstag abermals feiern zu können. Sie werden es erraten haben: Oskars Ziel ist die Rückkehr zur Nabelschnur (S. 145).

Der Erzähler Oskar spricht, ein relevantes Detail der Romanpoetik bloßlegend, in Bezug auf die metonymische Korrelatreihe aus Gegenständen, somatischen Einschreibungen und Körperteilen selbst von einer Motiv-“Folge”, wenn er die Zeugenaussage von Vittlar kommentiert:

Als wir auf den Finger zu sprechen kamen, ich dem Angeklagten riet, den Finger als fremdes Eigentum zu betrachten, ihn abzugeben, zumal er jetzt doch den Gipsabdruck besitze, erklärte der Angeklagte fest und bestimmt, er betrachte sich als rechtmäßigen Besitzer des Fingers, da man ihm schon anlässlich seiner Geburt, wenn auch verschlüsselt durch das Wort Trommelstock, solch einen Finger versprochen habe; auch könne er die *Narben* seines Freundes Herbert Truczinski nennen, die fingerlang auf dem Rücken des Freundes den Ringfinger prophezeit hätten; dann gebe es noch jene Patronenhülse, die sich auf dem Friedhof Saspe fand, auch die habe die Maße und die Bedeutung eines zukünftigen Ringfingers gehabt. – Wenn ich anfänglich über die Beweisführung meines neugewonnenen Freundes lächeln wollte, muß ich doch zugeben, daß ein aufgeschlossener Mensch die *Folge*: Trommelstock, *Narbe*, Patronenhülse, Ringfinger mühelos begreifen müßte. (S. 475)

Die Doppelcodierung der *Blechtrommel* bewirkt, daß Sinnlich-Konkretes und Abstraktionen wie Fetisch oder Phantasma ineinander transformiert werden. Oskar, der als Pseudologist durch Phantasieren, Sprechen oder Schreiben über sexuelle Wünsche eine gewisse Befriedigung erlangt, bearbeitet zuletzt in der Nervenheilanstalt seine Trommel mit Fäusten, “um noch einmal Herbert Truczinskis Rücken wulstig, farbig, das harte und empfindliche, alles vorbedeutende, alles vorwegnehmende, alles an Härte und Empfindlichkeit überbietende Narbenlabyrinth zu durchirren. Einem Blinden gleich liest er die Schrift des Rückens” (S. 159). Der Körper als Teilnehmer *und* Gegenstand der Kommunikation wird immer wieder auf verschiedene Weise thematisiert: auf der einen Seite als Objekt des lesenden und deutenden Blicks von Oskar, auf der anderen Seite als nimmermüdes Instrument des semantisch polyvalenten “Redens”.

Der Kontrast zwischen der *realistischen* Schreibweise im “ersten Handlungskreis” der *Blechtrommel* und die Realisation eines zweiten, damit interdependierenden Handlungskreises der *Phantastik*⁶⁹ bestimmt die Poetik des Romans. Körperphänomene wie das von Oskar bewußt herbeigeführte Zwergenwachstum, die Wirkung seines (metapoetisch zu wertenden) Trommelns, seine Hellhörigkeit, seine Fähigkeit, Glas zu “zersingen”, und seine fetischartige Abhängigkeit von

⁶⁹ Florian F. Marzin, *Die phantastische Literatur. Eine Gattungsstudie*, Frankfurt/M, Bern 1982, S. 116.

der Narben-Korrelatreihe sind vor allem dem Bereich der phantastischen Schreibweise zuzuordnen, wobei der Gestus des Grotesk-Komischen dominiert. Detaillierte "Schilderungen konkret-körperlicher Versehrung", der Gegensatz "zwischen der ästhetischen Stilisierung und dem Einbruch des Häßlichen"⁷⁰ fundieren den grotesken Schreib-Modus in Grass' Roman.⁷¹

Während der erste Versuch einer *Ästhetik des Häßlichen* des Hegel-Adepten Karl Rosenkranz (Königsberg 1853) nicht ohne Ethisierung des Erotischen und Körperlichen in der Kunst auskommt und die bürgerlichen Ästhetiker bis zur zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dieselbe Richtung verfolgen, bewegt sich Grass bei der verbalen Gestaltung von Erotik und Sexualität auf der sozusagen ethikfreien Linie eines Boccaccio, Rabelais, de Sade oder Bataille. Peter Gorsen benannte 1969 die "Ästhetisierung des Unästhetischen" als Triebfeder des Obszönen⁷² und schloß damit in gewissem Sinn an den 1968 von Hans Robert Jauss edierten Band *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen* (München 1968) an. Sabine Kleine hat zwei Jahrzehnte später in ihrem Forschungsbericht aufgezeigt, welche intensive Fortschreibung die Begriffsbildung einer Ästhetik des Häßlichen seit Karl Rosenkranz erlebte.⁷³

Die Blechtrommel freilich und ihre seinerzeit provozierende Narben-Motivik haben inzwischen auf Grund liberaler, ja libertärer Wahrnehmungs- und Rezeptionsbedingungen den Gestus des Provokant-Obszönen verloren und sind heute vor einem stark modifizierten Lesehorizont zu sehen.

6.

Die Archäologie des Narben-Motivs fördert eine Fülle von Verwendungsfunktionen zutage. Das Motiv wird in Texten einerseits denotativ eingesetzt, zeigt andererseits aber auch konnotative, metaphorische bzw. metonymische Verwendungszusammenhänge, die vor allem in der Moderne und Postmoderne durch eine Einbettung in philosophische Konzepte bzw. Verfahren der Sinnanreicherung durch Intertextualität bestimmt werden. Auf einer mnemopoetischen und metapoetischen Ebene fungiert das Narben-Motiv als Metapher für einen kulturellen Gedächtnisspeicher, also auch für Literatur. Friedrich Nietzsche hat die seit den alttestamentarischen Propheten tradierte Vorstellung vom innerlichen

⁷⁰ Judith Klinger, "Ich: Körper: Schrift. Potentiale und Grenzen der Kommunikation im 'Frauendienst'", in: *Gespräche – Boten – Briefe. Körpergedächtnis und Schriftgedächtnis im Mittelalter*. Hrsg. von Horst Wenzel, Berlin 1997, S. 106–126, hier S. 107.

⁷¹ Grass selbst hat die Aufnahme "phantastischer" Züge als Ausdruck einer "Erweiterung des Wirklichkeitsverständnisses", also nicht als 'Kontrast' gesehen (Silke Jendrowiak, *Günter Grass und die 'Hybris' des Kleinbürgers*, Heidelberg 1979, S. 75–76).

⁷² Peter Gorsen, *Das Prinzip Obszön*, Reinbek 1969, S. 25.

⁷³ Sabine Kleine, *Zur Ästhetik des Häßlichen. Von Sade bis Pasolini*, Stuttgart/Weimar 1998, S. 34–40.

Gedächtnis-Schaffen als einem “Ins-Herz-Schreiben” (Jeremia 31, 33) wirkungsvoll durchgestrichen, indem er ein somatisches Phänomen, nämlich den Schmerz, als mächtigstes Hilfsmittel der Mnemotechnik herausstellte:

“Man brennt Etwas ein, damit es im Gedächtnis bleibt: nur was nicht aufhört, *wel zu thun*, bleibt im Gedächtnis” – das ist der Hauptsatz aus der allerältesten (leider auch allerlängsten) Psychologie auf Erden [...]. Es gieng niemals ohne Blut, Martern, Opfer ab, wenn der Mensch es nöthig hielt, sich ein Gedächtnis zu machen; die schauerlichsten Opfer und Pfänder (wohin die Erstlingsopfer gehören), die widerlichsten Verstümmelungen (zum Beispiel die Castrationen), die grausamsten Ritualformen aller religiösen Culte (und alle Religionen sind auf dem untersten Grunde Systeme von Grausamkeiten) – alles Das hat in jenem Instinkte seinen Ursprung, welcher im Schmerk das mächtigste Hilfsmittel der Mnemonik errieth.⁷⁴

Der französische Ethnologe Pierre Clastres – darauf hat Aleida Assmann in ihrem Aufsatz über Schreiben als Akt der “Nach-Außen-Verlagerung des Menschen” verwiesen⁷⁵ – belegt durch seine Feldstudien bei staatenlosen Gesellschaften, daß die in Initiationsriten vollzogene “Kennzeichnung” den von Nietzsche betonten Zusammenhang von Körper, Schmerz und Gedächtnis bestätigt:

Nach der Initiation, wenn der Schmerz bereits vergessen ist, bleibt etwas zurück, ein unwiderruflicher Rest, die *Spuren*, die das Messer oder der Stein auf dem Körper hinterlässt, die *Narben* der empfangenen Wunden. Ein initiiertes Mann ist ein gezeichneter Mann [...]. Das Zeichen verhindert das Vergessen, der Körper selbst trägt auf sich die *Spuren* der Erinnerung, der Körper ist Gedächtnis.⁷⁶

An Nietzsches Soma-Mnemonik-Programm anknüpfend, verstehen Kulturphilosophen nicht nur Narben, sondern auch sämtliche “essentiellen Zeichen”, alle “blutigen Ritzungen und Brandzeichen der Existenz” als Bestandteile der gedächtnishaltigen und chronemischen, metaphorisch gemeinten Körperschrift. Sloterdijk hat aus der Gesamtheit von Techniken und Medien des Körperge-

⁷⁴ Friedrich Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift*, in: ders., *Kritische Studienausgabe sämtlicher Werke* in 15 Bänden. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 5, München 1980, S. 295. – Die bei der Schaffung eines Gedächtnisses “entstehenden Wunden und Narben prägen die Geschichte der Zivilisation”, bemerken Dietmar Kamper und Christoph Wulf in ihrem Beitrag “Lektüre einer Narbenschrift” (in: Kamper/Wulf, *Transfigurationen*, wie Anm. 30, S. 1–7, hier S. 2). Und Elaine Scarry leitet aus der Verletzlichkeit des Menschen ihre These von der Erfindung der Kultur ab: “Schöpfung beruht auf und erwächst aus der intentionalen Grundbeziehung zwischen physischem Schmerz und vorgestellten Objekten; nachdem diese Grundbeziehung aus der Privatheit des menschlichen Innern herausgetreten ist, wird sie zu Arbeit und deren bearbeitetem Objekt”, beispielsweise einem Stuhl, der als “Nachahmung des Rückgrats” dem Sitzenden eine “Entlastung vom Körper” bringt (Scarry, *Körper im Schmerz*, wie Anm. 8, S. 409, 422 und 465).

⁷⁵ Aleida Assmann, “Exkarnation. Gedanken zur Grenze zwischen Körper und Schrift”, in: *Raum und Verfahren. Interventionen*. Hrsg. von Jörg Huber und Alois Martin Müller, Basel, Frankfurt/M 1993, S. 133–156.

⁷⁶ Pierre Clastres, *Staatsfeinde. Studien zur politischen Anthropologie*, Frankfurt/M 1976, S. 175.

dächtnisses unter Berufung auf den Dadaisten Hugo Ball, der das Tätowieren für eine ursprünglich hieratische Kunst hielt, ein poetologisches Konzept entwickelt, dessen Kernsatz lautet: “Wo Tätowierung war, soll Kunst werden, oder: wo Brandmarkung war, soll Sprache entstehen”.⁷⁷

Das kulturelle Gedächtnis funktioniert oder erhält sich als stets erneuerte Erinnerung, und “wer über Erinnerung spricht”, so Aleida Assmann, “kommt dabei nicht ohne Metaphern aus”.⁷⁸ Wenn sich also Gedächtnis entweder in Gebäude-Metaphern als ein Archiv oder Museumsmagazin, in Schriftmetaphorik als Buch oder Palimpsest, oder aber in der Körper-Hermeneutik als Spur oder Narbe⁷⁹ vorstellen läßt, darin jeweils Vergangenes gespeichert ist, so bedarf das Geschehene, um erinnert und damit gegenwärtig zu werden, des immer wieder erneuerten Blicks. Die literarische Mnemotechnik ist demnach ein Verfahren der Implantation von Gedächtnissignalen in einen Text – und ein solches Gedächtnissignal meint auch die Narben-Schrift des Körpers, der sich als historisch-soziale Konstruktion erst im Vollzug “resignifizierender” und damit erinnernder Prozesse herstellt und eine kulturell “intelligible” Identität erhält.⁸⁰ Mnemonik bedeutet darüber hinaus ein Verfahren der Installierung von Texten bzw. Motiven als Gedächtnisräume und kombinatorisch wie generativ vernetzte kulturelle Speicher⁸¹ im Makro-Gedächtnisgebäude der Kultur.

⁷⁷ Peter Sloterdijk, *Zur Welt kommen – Zur Sprache kommen*, Frankfurt/M 1988, S. 18, 17 und 25.

⁷⁸ Aleida Assmann, “Zur Metaphorik der Erinnerung”, in: *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*. Hrsg. von Aleida Assmann und Dietrich Harth, Frankfurt/M 1991, S. 13.

⁷⁹ Aleida Assmann betont zu Recht: “Im Anschluß an Nietzsche werden unter Körper-Schrift inzwischen alle Narben, Male und Tätowierungen” verstanden. “In seiner Verallgemeinerung wird das Konzept der Schrift zu dem der Spur” (Assmann, Metaphorik, wie Anm. 78, S. 20).

⁸⁰ Judith Butler, *Körper von Gewicht*, Berlin 1995, S. 141 und 145.

⁸¹ Zu Gedächtnistheorien, Mnemotechnik und Kombinatorik siehe Renate Lachmann, “Kultursemiotischer Prospekt”, in: *Memoria. Vergessen und Erinnern*. Hrsg. von Anselm Haverkamp und Renate Lachmann, München 1993, S. I–XXVII, und Bernd Stiegler, “Die Erinnerung der Nachgeborenen”, in: *Grauzone. Zeitschrift über neue Literatur* 7, Mai 1996, S. 11–15.