

ROMBACH WISSENSCHAFTEN · REIHE NORDICA

herausgegeben von Annegret Heitmann

Band 13

Annegret Heitmann, Wilhelm Heizmann, Ortrun Rehm (Hg.)

**Tiere in skandinavischer
Literatur und Kulturgeschichte:
Repräsentationsformen und
Zeichenfunktionen**

ROMBACH  VERLAG

Mütterliche Gefühle für parasitäre Organismen und der Ekel am Menschsein.

Gabriella Håkanssons Erzählung *Miraklet* (1998)¹

1. Die Kompostierung des Subjekts

Von Dingen, »die wir in der Wirklichkeit nur ungern erblicken, sehen wir mit Freude möglichst getreue Abbildungen, z.B. Darstellungen von äußerst unansehnlichen Tieren und Leichen«, ² hat schon Aristoteles in seiner *Poetik* festgestellt. Nicht um bildliche Darstellungen solcher »unansehnlichen Tiere und Leichen« geht es in Gabriella Håkanssons Erzählung *Miraklet* aus dem Jahr 1998, wohl aber um deren literarische Gestaltung. Eine 30jährige alleinstehende Ich-Erzählerin, die sich absichtlich eine zerstörende Art von Bandwurmembryonen aus dem Reagenzglas einverleibt, um ihrem Lebensüberdruß und Ekel vor dem eigenen Körper durch ein neues Sinnerleben in der Funktion als Parasitenwirtin zu entkommen, liefert die minutiöse Dokumentation des allmählichen Eindringens der Parasiten in die inneren Organe und ihrer eigenen »Verwesung« bei lebendigem Leibe. Die thematische wie textuelle Autodestruktion vollzieht sich in der bewußten und selbst gewählten Auflösung des Menschen zur lebendigen Leiche, zum Nährboden für Parasiten, zu »Madensack und Mutterschoß«³ zugleich.

Dabei evozieren die »unansehnlichen Tiere«, von denen Håkanssons Text handelt, in ihrer Extremform von Unansehnlichkeit, der phantasiefördernden

¹ Håkansson, Gabriella: *Miraklet*. Novelle, in: *Vinduet* 1, 1998, S. 35-39 (bzw. Dies.: *Das Mirakel*, in: Böldl, Klaus u. Uwe Englert (Hg.): *Vereinzelte Schneefälle* (= *Neue Rundschau* Nr. 3, 2004, 115. Jg.), S. 60-67. Zitate aus dieser Erzählung erfolgen durch in Klammern gesetzte Seitenangaben im laufenden Text; mögliche Ergänzungen oder Änderungen in einzelnen Wendungen der Übersetzung werden, der wörtlichen Korrektheit halber, von mir in Parenthesen eingefügt bzw. ersetzt.

² Aristoteles: *Poetik*, griechisch-deutsche Ausgabe, übers. u. hg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 2001, S. 11 [1448b].

³ Helas, Philine: *Madensack und Mutterschoß*. Zur Bildgeschichte des Bauches in der Renaissance, in: Benthien, Claudia u. Christoph Wulf (Hg.): *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*, Hamburg 2001, S. 173-193.

den Unsichtbarkeit nämlich,⁴ jenes eigentümliche und sensationelle Unbehagen, das auch die Wirkungskraft ausmacht von fiktiven und filmischen Horrorszenarien der Invasion und Implantation von Monstern, Parasiten oder Mikroorganismen in den menschlichen Körper,⁵ bis hin zu ›realen‹ Schauergeschichten wie gängigen Debatten über Fuchsbandwürmer bzw. unter der Haut befindliche Krätzmilben und Springschwänze⁶ oder gar des 1984 unternommenen Selbstversuchs des Medizin-Nobelpreisträgers Barry Marshall, der *Helicobacter pylori*-Bakterien schluckte, um zu beweisen, daß sie die Hauptursache für Magengeschwüre seien.⁷ Das Thema des Selbstversuchs, des bewußten Sich-Einlassens auf die riskante und unvorhersehbare Entwicklung von fremdem Leben im eigenen hat in diesem Zusammenhang eine besonders delikate Faszination, die auch in Håkansson's Erzählung thematisiert wird: »Frivilligt, förklarade en gång en av assistenterna med skälvande röst, ›har många vetenskapsmän ställt sina kroppar till förfogande för de mest motbjudande och livsfarliga experiment.‹« (S. 36; »Freiwillig, erklärte einmal einer der Assistenten mit bebender Stimme, ›haben viele Wissenschaftler ihre Körper zur Verfügung gestellt für die widerwärtigsten und gefährlichsten Experimente‹, S. 62). Indem eine solch »gefährliche« Art des Experiments von der Protagonistin ausgeführt, anstelle des wissenschaftlichen Erkenntnisinteresses jedoch zum bloßen Selbstzweck mißbraucht wird, geriert sich die Erzählung *Miraklet* als die Reversion und Perversion von Friedrich Nietzsches Diktum, dem zufolge »[e]in Leichnam [...] für den Wurm ein schöner Gedanke und der Wurm ein schrecklicher für jedes Lebendige« ist.⁸

⁴ Vgl. ebd., S. 176: »Leibschmerzen haftet etwas Bedrohliches an. Da man ihre Ursache nicht sehen kann, verband sich damit oft die Vorstellung eines eingedrungenen oder eingeschleusten Tiers wie des Lindwurmes oder eines anderen Fremdkörpers«.

⁵ Man denke etwa an den »Alien«-Film von Ridley Scott aus dem Jahr 1979.

⁶ Vgl. z.B. die ZEIT-Artikel von Benecke, Mark: »Das geht unter die Haut. Der Insektenwahn hat manchmal eine ganz natürliche Erklärung – Springschwänze«, in: DIE ZEIT, Nr. 40, 23.9.2004; sowie Schmitt, Stefan: Maden unter der Haut. Ein norddeutsches Unternehmen produziert Maden, Wurmeier und Blutegel für medizinische Zwecke. Das Getier soll Wunden säubern, Därme sanieren und das Immunsystem in Ordnung bringen, in: DIE ZEIT, Nr. 28, 1.7.2004.

⁷ Vgl. Osterkamp, Jan: Preiswürdige Magengeschwüre im Selbstversuch, in: spektrumdirekt – Die Wissenschaftszeitung im Internet, 5.10.2005, abrufbar unter: <http://www.wissenschaft-online.de/abo/ticker/790871> [20.8.2006].

⁸ Nietzsche, Friedrich: Unzeitgemäße Betrachtungen I, in: Ders.: Kritische Studienausgabe, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 1 (2., durchges. Aufl.), München 1988, S. 157-242, hier: S. 188.

Allerdings handelt es sich bei dieser besonderen Form des Zusammentreffens von Mensch und Tier um mehr als nur die (vorläufige) Unsichtbarkeit von Tieren bzw. fremden Organismen im und am Menschen: Es geht in erster Linie um eine beunruhigende Grenzüberschreitung, die nicht zuletzt auf der traditionellen Rolle des Tieres im anthropologischen Kontext gründet. Das Tier fungiert für den anthropologischen Diskurs gemeinhin in der Gegenüberstellung oder Spiegelung des Menschen durch seine Eigenschaft als das dem Menschen schlechthin Andere. Nach Giorgio Agamben erfolgt die Definition des Menschlichen in einem »Feld dialektischer Spannungen« zwischen Animalität und Humanität:

Der Mensch existiert geschichtlich nur in solchen Spannungen: Er kann nur insofern menschlich sein, als er das »anthropophore« Tier, das ihn trägt, transzendiert und verwandelt, nur, weil er gerade durch die negierende Tätigkeit fähig ist, seine eigene Animalität zu beherrschen und – eventuell – zu vernichten [...].⁹

Die Abgrenzung des Menschlichen vom Tierischen durch eine festgelegte Grenze zwischen Animalischem und Humanem dominiert, wie Gerhard Neumann gezeigt hat, auch literarische und bildkünstlerische Gestaltungen der Beziehung von Mensch und Tier. Dabei ist es vor allem das individuell gesetzte Tier, das dem Menschen an die Seite gestellt wird, und dessen »Blick [...] auf das Menschentum«¹⁰ maßgeblich ist für die Konstitution des Subjekts und seine Identitätserfahrung – sei es etwa durch den legitimierenden und bestätigenden Blick des Hundes als Gefährten des Subjekts oder durch den menschenähnlichen Blick des Affen als »Inszenator menschlicher Identitätsdiffusion«.¹¹

Von alldem kann hier nicht mehr die Rede sein. Weder geht es in Håkansons Erzählung um den Tierblick als Spiegel des Menschen, noch um »das Tier« in Beziehung zum Menschen, sondern um eine entindividualisierte Vielheit von heranwachsenden Bandwurmbryozoen, noch nicht einmal fertig entwickelten Lebewesen also, deren Gesamtheit einen Organismus aus dem Reich der niedersten Tiere bildet. Mit dem Wurm als »niederes« Tier im doppelten Wortsinn, d.h. von niedriger, wenig komplexer Entwick-

⁹ Agamben, Giorgio: *Das Offene. Der Mensch und das Tier*, Frankfurt a.M. 2003, S. 21f.

¹⁰ Neumann, Gerhard: *Der Blick des Anderen. Zum Motiv des Hundes und des Affen in der Literatur*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 40, 1996, S. 87-122, hier: S. 96.

¹¹ Ebd., S. 110.

lungsstufe und als niederes, verachtungswürdiges »ekelhaftes Getier«¹² wird ein metaphorisches Feld umrissen, in dem Mensch und Wurm schon aus der biblischen Tradition heraus gleichgesetzt werden,¹³ bzw. in dem mit der Bezeichnung vom Mensch als »Madensack« eine seit dem 16. Jh. belegte Metapher für den sterblichen Körper sowie für die Nichtigkeit, Unwürdigkeit oder auch Demut des Menschen gebräuchlich ist.¹⁴ Im *plot* der Erzählung *Miraklet* erfährt die Metapher vom Madensack ihre buchstäbliche Verwirklichung. Dabei ist auch die traditionelle Gegenüberstellung von Mensch und Tier aufgehoben durch den Umstand, daß die einverleibten Parasiten weniger als »Tiere« denn als organisches Leben, als Elemente eines Kompostierungsvorgangs wahrgenommen werden, oder, mit den Worten Aurel Kolnai, »daß es sich [...] beim ekelhaften Getier um den Eindruck eines »sinnlos« wogenden, formlosen, das Subjekt irgendwie »anspringenden«, mit einem konkret fühlbaren Moderhauch des Verfalls, des Lebens-»Zerfressens« behafteten Lebens handelt.«¹⁵ Inszeniert wird also mit dem Bandwurmbefall die Durchdringung und Zerstörung des Menschen durch das Animalische, das »Kreatürliche«,¹⁶ das Organische als ein Prozeß der Zersetzung. Auf diese Weise wird der Mensch nicht mehr – in Abgrenzung zum Tierischen – als eigenständiges Subjekt konstituiert, sondern er verwandelt sich – wenn auch durch den freiwilligen und also subjektiven Beschluß der Protagonistin – in den bloßen Austragungsort des Verwesungs- und Zersetzungsprozesses, in ein rein vegetatives und organisches System, wo Leben und Tod als eigenständig prozeßhaft und eben nicht mehr als konstitutive Bedingungen des Subjekts gedacht werden.

Im Zuge dieser paradoxen Subjektauflösung kann die Frage nach dem genuin Menschlichen in *Miraklet* nur noch als Absurdum formuliert werden. Denn der freiwillige Entschluß der Ich-Erzählerin zur ultimativen Selbstdestruktion erfolgt widersprüchlicherweise aus »ein[em] letzte[n] desperate[n] Versuch,

¹² Vgl. Kolnai, Aurel: Der Ekel, in: Husserl, Edmund (Hg.): Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung 10, Halle 1929, S. 515-569, hier: S. 541.

¹³ Vgl. z.B. die Bibelstellen Ps 22,7: »Ich aber bin ein Wurm und kein Mensch, ein Spott der Leute und verachtet vom Volke«, sowie Hiob 25, 5/6: »Siehe, auch [...] die Sterne sind nicht rein vor seinen Augen – wieviel weniger der Mensch, eine Made, und das Menschenkind, ein Wurm!«.

¹⁴ Vgl. Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm u. Wilhelm Grimm, Bd. 6: L-M, Leipzig 1885, S. 1427.

¹⁵ Kolnai: Der Ekel, S. 541.

¹⁶ Vgl. Behrens, Rudolf u. Roland Galle (Hg.): Menschengestalten. Zur Kodierung des Kreatürlichen im modernen Roman, Würzburg 1995.

wieder ein Mensch zu werden« (S. 60; »ett sista desperat försök att åter bli människa«, S. 35). Zahlreiche Vereinigungen von Gegensätzen und Unstimmigkeiten im Text führen dieses paradoxale Verhältnis weiter. So kann erst die Aufgabe der menschlichen Individualität den Körper-Seele-Dualismus und die damit verbundene Wahrnehmung von Gespaltenheit (»känslan av kluvnad«, S. 35) auflösen, aufgrund derer die Protagonistin an ihrem Menschsein (ver)zweifelt. Die Trennung von Körper und Seele wird zwar ins Extreme und Groteske geführt, indem die gesplante Protagonistin die bewußte Zerstörung des Körpers und seine Verwandlung in ein Versuchslaboratorium anstrebt: »Mitt blodsystem förvandlades till det klara vattnet i behållarna i laboratoriet, hjärtat [till] luftpumpen som höll allting i rörelse« (S. 39; »Mein Blutkreislauf verwandelte sich in das klare Wasser in den Behältern des Labors, das Herz in die Luftpumpe, die alles in Bewegung hielt«, S. 66). Allerdings kann nur in der solchermaßen vorangetriebenen Funktion des Körpers als Nährboden und »Kompoststelle« ausgerechnet das Bewußtsein jener Übereinstimmung mit der Welt erreicht werden, »der seltsame Zustand von Gnade und Einheit« (S. 63; »det sällsamma tillstånd av nåd och enhet«, S. 37), der dem menschlichen Leben Sinn verleiht: »Från den stunden tvivlade jag inte längre på min mänsklighet« (S. 37; »Von diesem Moment an zweifelte ich nicht länger an meiner Menschlichkeit«, S. 64). Der paradoxe Umstand überdies, daß es der genau durchdachten und bewußten Planung bedarf, um sich dieser unkontrollierbaren und sich selbst steuernden Entropie der Zersetzung zu unterwerfen, und daß der gnadenvolle Zustand des mit der Welt vereinten Wirtkörpers erst angesichts seines unausweichlichen Todes, seiner Endlichkeit und seiner Auflösung, »zu einem permanenten gemacht werden könne« (S. 63; »kunde göras permanent«, S. 37), bewirkt eine Zerstörung der festen Grenzen zwischen Selbstbestimmung und Selbstaufgabe, zwischen Leben und Tod, die auf hybride Weise ineinanderfließen. Wenn der Hegel-Schüler Karl Rosenkranz am Verwesungs- und Zersetzungsprozeß diese Grenzauflösung durch den »Schein des Lebens im an sich Todten« als »das unendlich Widrige im Ekelhaften« beschrieben hat,¹⁷ so geht es in Håkanssons Erzählung um eine solche Grenzverwischung in umgekehrter Abwandlung dieses »Widrigen«: Der Schein des Todes im Lebenden wird inszeniert als Verwesung bei lebendigem Leibe, als das selbstinitiierte Eindringen von Bandwürmern ins Innere und die damit verbundene Zerstörung des ansonsten gesunden

¹⁷ Rosenkranz, Karl: Ästhetik des Häßlichen, Darmstadt 1979, S. 313.

Menschenkörpers. Die Tatsache indessen, daß die Würmer als anonyme, unsichtbare und unzählige Elemente eines organischen Systems fungieren und daß sie im Rahmen des Kompostierungsvorgangs von zu niederer Art sind, als daß anthropomorphe Züge und Zuschreibungen denkbar wären, wird gerade durch eine Rhetorik ignoriert, die wesentlich von der Anthropomorphisierung und Verniedlichung lebt: »de sovande embryonerna« (S. 36; »die schlafenden Embryonen«, S. 61) werden als hilflose Wurmbabies, als »die Kleinen« (S. 63; »de små«, S. 37), als »Winzlinge« (S. 67; »småtingarna«, S. 39) imaginiert, deren Schutzbedürftigkeit geradezu mütterliche Gefühle wecken muß: »De tål så lite de små liven, nästan ingenting alls faktiskt« (S. 37; »Sie halten so wenig aus, diese kleinen Leiber, in der Tat fast nichts«, S. 64).

Im Rahmen dieser pervertierten Mutterschaft, deren Beginn bezeichnen-derweise mit typischen Schwangerschaftssymptomen wie Übelkeit, Unterleibsschmerzen und wehenähnlichen Krämpfen dargestellt wird,¹⁸ kann der weibliche Körper als Lebensspender nur noch funktionalisiert werden, indem er als Wirtkörper und Nährboden zugleich seine eigene Lebensfähigkeit aufgibt, indem Geburt und Verwesung, »Madensack und Mutterschoß«, ineinander fließen, und indem – sowohl auf Seiten des Erzählersubjekts wie auch hinsichtlich der zerstörerischen »Neugeburten« – Anthropomorphismus und Kreatürlichkeit als hybride Mischformen einander durchdringen. Diese hybriden Vereinigungen von Gegensätzlichem und Widersprüchlichem, so lautet die hier zu verfolgende These, lassen sich als textuelle Durchdringungserscheinungen lesen, für die die destruktiven Bandwurmparasiten der konkrete und strukturbildende Ausdruck sind.

¹⁸ Vgl. S. 37: »Det var inte förrän i maj som en vag men omiskännlig smärta plötsligt strålade upp ur buken. Ni kan inte föreställa er min glädje i den stunden. Jag vågade först inte sätta någon tilltro till mina överspända nerver – jag hade ju väntat så länge – men när den svaga smärtan övergick i illamående förstod jag att det äntligen hade inträffat.« (S. 63/64: »Es war bereits Mai, als ein vager, aber unverkennbarer Schmerz plötzlich aus meinem Bauch hervorstrahlte. Sie können sich meine Freude in diesem Augenblick nicht vorstellen. Ich wagte es zuerst nicht, Vertrauen in meine überspannten Nerven zu setzen – ich hatte ja so lange gewartet; doch als der Schmerz in Übelkeit überging, begriff ich, daß es endlich eingetroffen war.«)

2. Formen der Durchdringung

Auch auf sprachlich-stilistischer Ebene lassen sich solche Durchdringungserscheinungen ausfindig machen. Einerseits wird der Text geprägt von einem Wissenschaftsdiskurs, der sich ausdrückt in der naturwissenschaftlich nüchternen Bestimmung von Größe, Geschlechtsreife und Vermehrung der Bandwürmer, in der Beschreibung ihres Milieus im Laboratorium und in eingehenden Angaben über

inälvsmaskarnas levnadslopp, om deras smärtsamma vandring genom människans tarmar och bukhåla, om det med sugskålar och hakar utrustade huvudet, om den segmenterade benvita kroppen, och slutligen om inträngandet i de inre organ som agerar slutstation för deras märkliga levnadsbana. (S. 36)

[den] Lebenslauf der Eingeweidewürmer [...], über deren schmerzhaftes Wandern durch des Menschen Gedärme und durch die Bauchhöhle, über den mit Saugnapfen und Haken ausgerüsteten Kopf, über den segmentierten knochenweißen Körper, und schließlich über das Eindringen in die inneren Organe, die die Endstation ihrer bemerkenswerten Lebensbahn darstellen. (S. 61f.)

Diesem deskriptiven Stil steht die euphorisch beschwörende, religiös gefärbte und teilweise biblisch anmutende Offenbarung des »Mirakels« gegenüber, welche die pervertierte Mutterschaft der Parasitenwirtin als unbefleckte Empfängnis und die Protagonistin selbst als »heilige Madonna« (S. 64; »den heliga madonnan«, S. 37) darstellt. Bereits die Einverleibung der Parasiten wird wie eine religiöse Ekstase geschildert:

Det jag upplevde [...] kan inte beskrivas i andra termer än helighet. Jag skakade i hela kroppen, svalde och svalde tills ingen vätska mer fanns kvar, och föll sedan i häftig gråt. (S. 37)

Was ich erlebte [...], kann in keiner anderen Terminologie beschrieben werden als der der Heiligkeit. Ich erschauerte am ganzen Körper, schluckte und schluckte, bis nichts mehr von der Flüssigkeit übrig war, und brach dann in heftiges Weinen aus. (S. 63)

Archaische Wortwendungen und Ausdrücke des Heiligen, des Ge- oder Entweihten – zu denen beispielsweise auch der Ausdruck »den månatliga blodsutgutelsen« (S. 36; »dem monatlichen Blutvergießen«, S. 62) für den Menstruationszyklus gehört – errichten eine Sphäre der Abendmahls- bzw. Opferthematik, die, wenn auch nicht immer zwingend christliche, so doch in jedem Fall sakrale Züge trägt:

Ingen människa, inget djur, skulle få besudla denna reservoir innan förloppet var fullbordat, ingen skulle få hota det kött som genom ett mirakel förvandlats till en sällsam festmåltid, till ett uppdukat bord, till ett överflöd av liv och rikedom. Min kropp var ett altare av kött. (S. 38)

Kein Mensch, kein Tier sollte dieses Reservoir besudeln, bevor der Verlauf [vollbracht] wäre; niemand sollte dieses Fleisch bedrohen dürfen, das durch ein Mirakel in ein Festmahl verwandelt war, in eine gedeckte Tafel, in einen Überfluss von Leben und Reichtum. Mein Körper war ein Altar aus Fleisch. (S. 65)

Die extreme Sachlichkeit, Distanz und Nüchternheit, mit der auf der einen Seite die rational durchgeplante Selbstdestruktion verfolgt wird,¹⁹ wird also andererseits von einem Stil altertümlicher Feierlichkeit, lyrisch gefärbter Überhöhung und religiöser Erleuchtung durchdrungen, derzufolge »all die unzähligen Komponenten des Universums [...] sich gleichsam wie durch ein Wunder zu einem vollkommen begreiflichen Muster zusammen[fügen]. Ich sah und ich begriff.« (S. 66; »universums alla oräkneliga komponenter lade sig liksom av ett under i ett fullt begripligt mönster. Jag såg och jag förstod«, S. 38). Freilich bezieht sich die Altertümlichkeit des Erzählstils dabei nicht nur auf sprachliche Wendungen und biblische Anklänge, sondern sie betrifft gleichermaßen auch aus Renaissance oder Romantik übernommene Motive und Themen, wie sie bereits in der frühneuzeitlichen Verbindung von »Madensack und Mutterschoß«²⁰ und in der schauerromantischen Faszination an der Verwesung anklingen. War bei Karl Rosenkranz die Verwesung – und d.h. der Auflösungsprozeß am Toten – Inbegriff schlechthin des Ekelhaften, so haftet in *Miraklet* der Ekel bereits am Menschsein und am lebendigen Körper,

... när jag om morgnarna satt och äcklades över min kropps aldrig sinande hunger, dess avskyvärda utsöndringar, exkrementerna, den månatliga blodsutgjutelsen [...] Åh, vad jag föraktade denna kropp, detta skenbara fasta, som intet hade att göra med mitt egentliga jag. Detta tillstånd av äckel och oförstående inför min kropp förvärrades gradvis [...]. (S. 36f.)

¹⁹ Etwa zeitgleich mit dem emotional aufgeladenen ekstatischen Zustand der Protagonistin, als das »große Finale« einsetzt, hat der Stil des sachlich-wissenschaftlichen Berichts seinen Höhepunkt: »Inträngandet i bukålan sker genom väggarna i tunntarmen. Varje individ har vid könsmognad uppnått en längd om två decimeter, och en bredd om 1,7 millimeter« (S. 38; »Das Eindringen in die Bauchhöhle vollzieht sich durch die Wände im Dünndarm. Jedes Individuum hat zur Geschlechtsreife eine Länge von zwei Dezimetern und eine Breite von 1,7 Millimetern erreicht«, S. 66).

²⁰ Vgl. Helas: Madensack und Mutterschoß.

... wenn ich [morgens] dasaß und mich vor dem nie versiegenden Hunger meines Körpers ekelte, vor dessen abscheulichen Absonderungen, den Exkrementen, dem monatlichen Blutvergießen [...] Oh, wie ich diesen Körper verachtete, dieses scheinbar Feste, das nichts zu tun hatte mit meinem eigentlichen Ich. Dieser Zustand des Ekels und der Verständnislosigkeit gegenüber meinem Körper verschlimmerte sich gradweise [...]. (S. 62f.)

Durch die selbstdestruktive Konsequenz dieses Ekels ist der Zusammenschluß von Ekel und Verwesung jedoch in ähnlicher Weise maßgeblich, wie Winfried Menninghaus ihn nicht nur anhand von Rosenkranz' *Ästhetik des Häßlichen*, sondern exemplarisch auch an Charles Baudelaires Gedicht *Une Charogne* (»Ein Aas«) herausgearbeitet hat.²¹ Die Besonderheit an Baudelaires Gedicht ist die geradezu lustvolle Imagination der Geliebten als verwesendes »Aas« ohne die versöhnliche Gegenüberstellung einer Überwindung dieses Verfallsprozesses durch ein metaphysisches Jenseits. Vielmehr entläßt Baudelaires Text »die mehr als untergründige Lust am Ekelhaften aus jeder transzendenten Sicherung«.²²

Auf den ersten Blick läßt sich diese Beobachtung einwandfrei auf Håkansson's Erzählung übertragen. Auch in *Miraklet*, so hat es den Anschein, ist jegliche metaphysische Dimension eliminiert; der Zusammenfall von Erzählinstanz und Protagonistin in der Ich-Erzählerin verstärkt die Konzentration auf das textimmanente Verfallsgeschehen; anstelle einer als transzendent gedachten Erlösung von Widerwärtigkeit, Abscheu und Ekel am Menschsein ist es nur der in den Würmern verkörperte Ekel selbst, der die Gespaltenheit von Körper und Seele überwinden kann: »Kanske var det till och med denna äckelblandade smärta som slog den slutgiltiga bryggan mellan mig och min kropp.« (S. 37; »Vielleicht war es sogar dieser mit Ekel vermischte Schmerz, der letztendlich die Brücke zwischen mir und meinem Körper schlug«, S. 64). Diese masochistische Tendenz erscheint als nur zu konsequent angesichts des postmodernen Verlusts von eigenständiger Subjekterfahrung, wo authentische und »große« Empfindungen kaum noch möglich sind. Wenn im Zuge der Abstraktionserscheinungen einer allumfassenden Medienkultur der Körper

²¹ Vgl. Menninghaus, Winfried: Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung, Frankfurt a.M. 1999, S. 208-215, mit Bezug auf Baudelaire, Charles: Les Fleurs du mal / Die Blumen des Bösen (= Sämtliche Werke / Briefe, hg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichois, Bd. 3), München 1975.

²² Menninghaus: Ekel, S. 214.

als unmittelbarer Erfahrungsort immer mehr aus dem Fokus gerät,²³ bleibt immerhin der Ekel übrig als eine der letzten starken »Vitalempfindungen«, die, wie schon Immanuel Kant festgestellt hat, »den Körper [durchdringen], so weit als in ihm Leben ist.«²⁴

Daß die Nähe einer solchen »Vitalempfindung« zur religiösen Ekstase in *Miraklet* durch eine entsprechende rhetorische Verwendung zum Ausdruck kommt, sollte bereits deutlich geworden sein. So sind die religiös gefärbten Ausdrücke im Text nicht zu übersehen; sie fungieren offensichtlich aber als regelrecht blasphemische Betonung von Widersinnigkeit und Perversion, wenn die »heilige Madonna« als Parasitenwirt und das ewige Leben als bloßes Fortleben der Bandwürmer, als Lebenszyklus der Parasiten imaginiert werden. Folglich ist man geneigt, dem »Mirakel« der Erzählung gerade durch die Abwesenheit einer transzendentalen Dimension jene »Abgeschmacktheit« zu attestieren, durch die Karl Rosenkranz das Mirakel vom Wunder abgrenzt: »Das echte Wunder unterscheidet sich von dem schlechten *Mirakel* durch die Unendlichkeit seines ethisch-religiösen Gehaltes, während das Mirakel den Widersinn als solchen, die Absurdität selber verabsolutiert.«²⁵

Håkanssons sprachliche Pervertierung eines transzendenten Bereichs, der Religion, ebenso wie der Gebrauch des thematischen Feldes von Ekel und Verwesung, dienen also, das wäre die vorläufige Folgerung, als Kontrastfolie für den radikalen Bruch mit traditionellen Konzepten von Metaphysik und Ästhetik. – Doch handelt es sich hier wirklich um Brüche und Kontraste? Wie steht es genau um das Verhältnis von Ekel und Ästhetik in Håkanssons Text?

Die allgemeine und konventionelle Bedeutung des Ekels hängt, wie Menninghaus gezeigt hat, wesentlich am Gegensatz von Ekel und Ästhetik: Ebenso wie der »versehrte Körper« als Grenze und zugleich als Grundlage idealer Schönheit – und d.h. für die klassische Ästhetik – befunden wurde,²⁶ gilt der Ekel als das *Andere* des Ästhetischen, als dessen Bedingung und Gegenteil

²³ Vgl. Kamper, Dietmar: Ästhetik der Abwesenheit. Die Entfernung der Körper, München 1999.

²⁴ Kant, Immanuel: Anthropologie in pragmatischer Hinsicht, in: Kants gesammelte Schriften, hg. von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Erste Abteilung: Werke, Bd. 7, Berlin 1917, S. 154.

²⁵ Rosenkranz: Ästhetik des Häßlichen, S. 245.

²⁶ Vgl. Krüger-Fürhoff, Irmela Marei: Der versehrte Körper. Revisionen des klassizistischen Schönheitsideals, Göttingen 2001, S. 25.

zugleich.²⁷ Mit einer besonders plakativen Kontrastierung dieser Gegensätze arbeitet beispielsweise der drei Jahre vor *Miraklet* erschienene Roman *Värddjuret* von Marie Hermanson,²⁸ in dem die Akzeptanz der menschlichen Wirtsrolle maßgeblich von der ästhetisch akzeptablen Vorstellung eines schönen und vom Aussterben bedrohten Schmetterlings abhängt. In dem Moment hingegen, wo die Möglichkeit in Betracht gezogen wird, daß es sich bei der parasitär bedingten Schwellung am Bein um die Brut einer abscheulichen Spinne handeln könnte, löst die unverhoffte Situation als Parasitenwirt bei der Protagonistin Panik aus.

In *Miraklet* ist eine solch traditionelle Kontrastierung von Ekel und ästhetischem Empfinden jedoch fast gänzlich aufgelöst zugunsten einer komplexen Indifferenz, die schon damit beginnt, daß die Ursache des Ekels weder an das verwesende Tier (das Andere) geknüpft ist wie etwa in Baudelaires Gedicht, noch rein an die Aktanten des Verwesungsprozesses, die Würmer (die Anderen), sondern primär an das Ich, an den (noch) lebenden Menschen selbst. Auch erfolgt das Verstörende an Håkansson's Text weniger durch eine besonders lustvolle und blumige Ausschmückung des Ekelhaften; vielmehr bewirken die sachlich-nüchternen Elemente der Sprache eine ästhetische Distanz, die ein unmittelbares Ekelempfinden beim Leser nicht unbedingt aufkommen läßt. Das eigentlich Frappierende an der Art der Darstellung sind in erster Linie die kühle Berechnung und die morbide Lust an der Selbstdestruktion, mit der sich die Protagonistin auf ihre eigene Auflösung bei vollem Bewußtsein einläßt. Lediglich vereinzelte Trümmer eines traditionellen ästhetischen Konzepts sind auch hier noch vorhanden, im »unergründlichen Lächeln« etwa, das sich als verborgener Überrest weiblicher Attraktivität ausnimmt: »Leendet i mitt ansikte var outgrundligt, men lika tillförlitligt som den heliga madonnans.« (S. 37; »Das Lächeln in meinem Gesicht war unergründlich, aber ebenso vertrauenswürdig wie das der heiligen Madonna«, S. 64). Evoziert das Lächeln an dieser Stelle Anklänge sowohl an geheimnisumwitterte Freuden und Vorfreuden bevorstehender Mutterschaft wie auch an die lebensspendende Güte und Reinheit

²⁷ Winfried Menninghaus argumentiert allerdings, daß selbst bei den drastischsten ekelbehafteten Tabu-Brüchen der modernen Kunst eine grundlegende Ästhetik des Schönen unverwundlich weiterlebt: »Ohne ein rudimentäres Tabugefühl, auf das verbissen mit immer neuen Steigerungen eingedroschen wird, würde jede Betrachtungslust in völlige Indifferenz, die Anti-Ästhetik [...] in Anästhesie übergehen. [...] [F]ür das Ekelhafte [gilt], daß es als maximaler Gegenwert des Schönen und stärkster anti-ästhetischer Reiz nicht ein für allemal den Sieg über die Idealisierung davontragen kann«. – Menninghaus: Ekel, S. 567.

²⁸ Hermanson, Marie: *Värddjuret*, Stockholm 1995.

der Muttergottes, so zeigt es sich am Schluß der Erzählung als ein letztes Überbleibsel der »schönen Leiche«, d.h. in Form von jener Inszenierung der Frau als Kunstwerk im Tod und als Opfer des Repräsentationsaktes, die nach Elisabeth Bronfen einen gängigen Topos in der patriarchalisch dominierten westlichen Kulturgeschichte ausmacht.²⁹ Und dennoch ist die Auflösung dieser letzten ästhetischen Konstante im Ausdruck selbst angelegt. Denn es handelt sich schließlich bei der am Ende beschriebenen »Andeutung eines Lächelns auf den Lippen« (S. 67; »antydän till ett leende på läpparna«, S. 39) kaum mehr um eine noch im Tod verführerische oder hinreißende Weiblichkeit und keinesfalls um einen letzten subjektiven Zug oder gar um ein Zeichen überirdischer Erlösung. Vielmehr geht es nur noch um die zufällige und unfreiwillige Konsequenz einer spastischen Nervenzuckung des Leichnams: es ist die Rede von

... den där ofrivilliga spastiska nervryckningen i muskulaturen på vänstra ansiktshalvan, den där ryckningen som inte bara satte punkt för mitt liv, utan även fick mig att se ut som om jag lämnade det med antydän till ett leende på läpparna. (S. 39)

... jene[m] unfreiwillige[n] spastische[n] Zucken der Nerven in der Muskulatur der linken Gesichtshälfte [...], diese[m] Zucken, das nicht nur meinem Leben ein Ende setzte, sondern mich auch so aussehen ließ, als ob ich es mit der Andeutung eines Lächelns auf den Lippen verlassen würde. (S. 67)

Die erzählerische Besonderheit der Erzählung *Miraklet* beruht also nicht auf einer ausgeprägten (und konventionell gebräuchlichen) Kontrastierung von Gegensätzen, sondern gerade auf der bis zur Unkenntlichkeit bzw. Untrennbarkeit getriebenen Durchdringung sich widersprechender Prinzipien.

3. Endoparasitismus im Text

Es liegt nahe, aufgrund dieser besonderen Erzähltechnik, die vorhandene Oppositionsmuster gewissermaßen aufweicht und zersetzt, eine Revision der vorläufig angenommenen Eliminierung einer transzendenten Sphäre vorzunehmen. War vorhin die Rede von einem radikalen Bruch mit der Metaphysik, so zeigt eine eingehendere Untersuchung des Textes, daß sich

²⁹ Vgl. Bronfen, Elisabeth: *Over her dead Body. Death, femininity and the aesthetic*, Manchester 1992.

auch auf diesem Gebiet die allmähliche Zersetzung des Diesseits-Jenseits-Kontrastes abzeichnet, daß also nicht Eliminierung, sondern Durchdringung das vorherrschende Prinzip ist. So äußert sich am Anfang des Textes die recht diffuse Vorstellung einer metaphysischen oder zumindest geistigen Erhöhung, indem die Protagonistin die Hoffnung hegt, »in eine höhere Sphäre von Gemeinschaft aufgenommen zu werden, eine Gemeinschaft, über deren Form und Struktur ich eigentlich nie richtig nachgedacht hatte« (S. 60; »att [...] få bli upptagen i någon högre form av gemenskap; en gemenskap över vars form och struktur jag egentligen aldrig riktigt hade funderat«, S. 35). Wenn später die Rede ist von dem Glück der Parasitenwirtin, »endlich Gemeinschaft spüren zu können mit einem anderen Organismus« (S. 63; »att äntligen få känna gemenskap med en annan organism«, S. 37), so wird gerade durch die Wiederholung des Ausdrucks »gemenskap« die Verbindung eingegangen von einer idealisierten »höheren Form« mit dem niederen Organismus von Bandwürmern. – Durch die Vereinigung von Hoch- und Tief-Kategorien also zeichnet sich erstens jener von Aurel Kolnai beschriebene ekelbehaftete Mangel an Abgrenzung ab, der im »Gewimmel« der Würmer bzw. in der »Verschmelzung« im Gegensatz zur Abgrenzung und Individualität³⁰ seinen Ausdruck findet: »Das »nieder organisierte Leben« neigt nämlich mehr zu hemmungslosem, qualitätsgleichgültigem Wuchern; Geist bedeutet immer Spannung, Hemmung, Brechung und Maßbestimmung. Niederes Leben ist gewissermaßen nackteres Leben, mehr Nur-Leben.«³⁰ Zweitens kann das »hemmungslose Wuchern« im vorliegenden Fall als charakteristisch für die parasitäre Lebensart genannt werden, die höhere Daseinsformen durch ein alles durchdringendes »Gemeinschaftsbedürfnis« durchsäuert und entkräftet. Parasiten schwächen bekanntlich ihren Wirt, belassen ihm aber normalerweise sein Leben, um nicht selbst zugrunde zu gehen durch die Zerstörung der eigenen Lebensgrundlage. In perverser und also geschwächter Form wird so auch der transzendente Diskurs als ein Feld der Auflösung inszeniert; zugleich mit der inneren Zersetzung des erzählenden Ichs vollzieht sich die endoparasitäre Schwächung und Verschmelzung sämtlicher Diskurse des Textes.

Schon für das Verwesungsthema der Romantik hatte Winfried Menninghaus die »doppelte[] Relevanz der Verwesung für das [...] Ekelhafte« formuliert, d.h. eine poetologische Doppelung, die sich über die thematische Ebene hinaus auch in der Performanz des Textes niederschlägt:

³⁰ Kolnai: Der Ekel, S. 554.

Verwesung als organischer Prozeß ist eine (ironische) Figur der Defiguration [...]. Diese Figur und damit auch die ausdrückliche Lizenzierung des Ekelhaften entspricht der romantischen Entdeckung einer formalen Selbstironie der Kunst: ironische »Selbstschöpfung« durch »Selbstvernichtung« gelingt der Kunst paradigmatisch, indem sie ihre eigenen Gesetze und Tabus einer permanenten Defiguration und Dekomposition aussetzt.³¹

Auch in *Miraklet* erweist sich eine solche selbstironische Defiguration als Hauptanliegen des Textes. Wie sonst sollte man die erzählerische Pointe bezeichnen, nach der das Ich seinen eigenen Tod beschreibt und sich der Text somit selbst aus den Angeln hebt? Auf komplexe Art überdies zeigt sich in Håkanssonss Erzählung die Konsequenz der thematischen Engführung von Parasitismus und Verwesung als zusätzliche Doppelung destruktiver Maßnahmen. Verwesung als Prinzip der Auflösung von Grenzen und Parasitismus als Prinzip der Durchdringung und Schwächung führen zu einer Vielschichtigkeit von Defigurationselementen, die alle textuellen Ebenen durchdringt. Nun handelt es sich bei dem in *Miraklet* inszenierten Parasitismus allerdings um eine Form, die sich eines Zwischenwirtes bedient, einer Übergangsform des Daseins also, die durchaus vernichtet werden kann, die nicht, wie der Endwirt, am Leben bleiben muß, um das Weiterleben der Parasiten zu garantieren. Dadurch stellt sich zwangsläufig auch die Frage nach einer Transzendenz des Textes selbst: wenn das Erzähler-Ich am Ende stirbt, was bleibt dann übrig als erzählende Instanz, wer setzt den Schlußpunkt der Erzählung?

Das Ende des körperlichen Lebens wird durch die Ich-Erzählerin gewissermaßen von außen betrachtet, in der Schilderung eines Zustandes, der »mich [...] aussehen ließ, als ob...« (S. 67; »fick mig att se ut som...«; S. 39) Aus dieser beschriebenen Beobachtung des Lächelns als Folge einer Nervenzuckung muß auf eine vom Körper getrennte Instanz geschlossen werden, auf die von Descartes formulierte unsterbliche Seele also,³² die imstande ist, die körperliche Hülle von außen zu betrachten. Das würde allerdings bedeuten, daß sich der Text mit der traditionellen Denkfigur des Körper-Seele-Dualismus auch einem konventionellen Modell von Transzen-

³¹ Menninghaus: Ekel, S. 215.

³² Vgl. Descartes, René: *Meditationes de prima philosophia* / Meditationen über die erste Philosophie, in: Ders.: *Philosophische Schriften*, in einem Band, mit einer Einführung von Rainer Specht und »Descartes' Wahrheitsbegriff« von Ernst Cassirer, Hamburg 1996, S. 25. Descartes argumentiert dort, »daß aus der Zerstörung des Körpers nicht die Vernichtung des Geistes folgt«.

denz unterwirft, dem zufolge aus dem Jenseits heraus erzählt wird. Damit aber das parasitäre Verhältnis der Durchdringung von Gegensätzen und Verschmelzung von Unvereinbarkeiten auch als poetologisches Modell des Textes formuliert werden kann, müßte diese Deutung auch wieder nur die eine und unvollständige Seite eines sehr viel komplexeren Vereinigungsverhältnisses darstellen. – Gibt es also Anzeichen dafür, daß sich auch die erzählerische Transzendenz des Textes selbst als pervertierte erweist?

Läßt sich die Erzählstimme als unsterbliche Seele einer Toten identifizieren, so bedarf es auch einer gläubigen Leserschaft. Diese muß sich nicht nur auf das zerstörerische Experiment einlassen, sondern auch willig sein, eine Medienfunktion zu übernehmen, d.h. der Stimme aus dem Jenseits Resonanz geben. Daß ein Publikum in Håkanssons Erzählung durchaus präsent ist, zeigt sich vor allem in Passagen, wo es direkt – und im Schwedischen stets in der Pluralform – angesprochen wird: »ja, ni förstår vad jag menar« (S. 36; »nun, Sie verstehen schon, was ich meine«, S. 62); »Ni undrar kanske...« (S. 37; »Sie fragen sich vielleicht...«, S. 64). Diese explizite Leserpräsenz wirft am Ende der Erzählung über die Frage nach der logisch unmöglichen Position der Erzählstimme auch die nach der Rolle des Lesers selbst auf.

Als Zwischenwirt wird die Parasitenträgerin zwar vernichtet, stellt sich jedoch am Ende ihres Lebens voller »Gewissensqualen« (S. 67; »samvetskval«, S. 39) die Frage nach einem potentiellen Endwirt für ihre »Winzlinge« (ebd.; »smättingarna«). Die mögliche Lösung wird dabei ebenfalls geliefert – ein Weiterleben für »die Kleinen« wäre denkbar durch die Nachlässigkeit eines Obduzenten:

[K]anske var det tanken på en obducents vita plasthandskar, hur de drogs av med vana gester, och hur något litet, ja, mikroskopiskt litet, fastnade på handryggen, sköljdes ut i handfatet, vidare ner i rörssystemet och ... (S. 39)

[V]ielleicht war es der Gedanke an das weiße Paar Plastikhandschuhe eines Obduzenten, wie sie mit routinemäßigen Bewegungen abgestreift wurden, und wie etwas Kleines, ja mikroskopisch Kleines, sich am Handrücken festsetzte, ins Waschbecken gespült wurde, weiter in die Kanalisation hinunter, und ... (S. 67)

Wenn aus der »Verwesung« der Ich-Erzählerin die »Selbstvernichtung« des Textes folgt, dann wäre als logische Konsequenz die Lektürearbeit an diesem Text mit einer Obduktion und der Leser mit dem Obduzierenden vergleichbar. Wie auch immer der Text also gelesen wird – die erzähllogische Problemstelle einer bis zum Ende berichteten Selbstdestruktion wird als Störstelle »weiterleben«. Sie hinterläßt lediglich beim Leser die unbehagliche Empfindung: »Irgendwo ist der Wurm drin...«

Auf dem Umschlag:
Arntkiel, Troels: Cimbrische Heydenreligion,
Hamburg 1702, S. 37.

Bibliografische Information Der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© 2007. Rombach Verlag KG, Freiburg i.Br./Berlin/Wien

1. Auflage. Alle Rechte vorbehalten

Lektorat: Dr. Edelgard Spaude

Umschlag: typografik|design, Herbolzheim i.Br.

Satz: Martin Janz

Herstellung: Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG,
Freiburg im Breisgau

Printed in Germany

ISBN 978-3-7930-9506-4

Inhalt

Annegret Heitmann

Zur Einführung. 7

Wilhelm Heizmann

Die Fauna der völkerwanderungszeitlichen Goldbrakteaten.
Tiere im Kontext der Regenerationsthematik 15

Sigmund Oehrl

»Das Große Tier« – Zur Deutung eines spätwikingergezeitlichen
Bildmotivs 41

Verena Höfig

Raben und Rabenvögel in frühen Text- und Bildzeugnissen
des Nordens. 73

Klaus Bödl

Drachenbrut und Leichenteile. Anmerkungen zur Ikonographie
des Drachenkampfes in Bernt Notkes Stockholmer
St. Görans-Gruppe (1489) 95

Klaus Bödl

Die Frömmigkeit der Fische. Zur Zoologie der
Historia de gentibus septentrionalibus von Olaus Magnus 115

Erik Zillén

Das Tier in der schwedischen Fabel des 17. und 18. Jahrhunderts . . . 143

Joachim Schiedermaier

Von christlichen Kühen und danophilen Papageien.
Funktionalisierungen des Tiers in der romantischen
Literatur Skandinaviens 167

Katarina Yngborn

Weißer Pferde. Tiere als Zeichen im dramatischen
Werk Henrik Ibsens 193

Annegret Heitmann

Im Netz der Anthropozentrik. Eine Spinnengeschichte
von Johannes V. Jensen. 219

Ortrun Rehm

Die Schöne und das Tier. Peter Høegs *Kvinden og aben* im
Kontext literarischer Zivilisationskritik 237

Hanna Eglinger

Mütterliche Gefühle für parasitäre Organismen und der
Ekel am Menschsein. Gabriella Håkansson's
Erzählung *Miraklet* (1998) 259

Autorinnen und Autoren 275