

RAFAŁ POKRYWKA

## DER NACKTE KÖRPER IN DER DEUTSCHSPRACHIGEN LITERATUR AM ENDE DES 19. UND AM ANFANG DES 21. JAHRHUNDERTS

**Es fällt nicht schwer**, den Moment zu bestimmen, in dem der Geschlechtsverkehr zum literarischen Motiv wurde. Abgesehen von der genuin pornografischen Literatur, die den Sex seit Jahrtausenden unverblümt verspricht, ereignet sich der fundamentale Tabubruch, der beinahe das ganze darauffolgende Schreiben beeinflussen wird, in den 20er und 30er Jahren, im Schaffen solcher Autoren wie D.H. Lawrence und Henry Miller<sup>1</sup>. Das Sexuelle wird seitdem auch unterschiedlich wahrgenommen und mit diversen Zeichen versehen. Was in der Literatur der Moderne als Revolte und Transgression gilt, wird später zum Artefakt der Unterhaltungskultur verflacht und pauperisiert. In postmodernen Gesellschaften gehört der Sex bereits zum Alltag, mehr noch: in seiner unterschweligen Allgegenwart schafft er nicht mehr einen exklusiven Zustand, sondern bildet die Grundlage zahlreicher Prozesse und Institutionen des sozialen Lebens, angefangen vom kapitalistischen Markt, der seine Güter mit Sex normiert, sanktioniert und verkauft.

Bereits hier zeichnet sich eines der Probleme im Schreiben über literarische Körper ab: die Grenzen zwischen dem Körperlichen, dem Sexuellen und dem Erotischen<sup>2</sup> scheinen zu verschwimmen. Besonders in den Konsumgesellschaften wird die – idealistisch gesehen – reine Sexualität von der kulturell produzierten Erotik unterbaut, ja ersetzt, und der Körper an sich wird kompulsiv erotisiert. Die Überrepräsentation des Körpers und die Übertragung der Regeln der erotischen Wirkung auf viele andere Lebensbereiche

<sup>1</sup> Vgl. D. Wellershoff, *Der verstörte Eros. Zur Literatur des Begehrens*, Köln 2001, S. 197.

<sup>2</sup> Hier in Anlehnung an die klassische Einteilung Batailles in Sexualität und Erotik, vgl. G. Bataille, *L'Histoire de l'érotisme. La part maudite. Essai d'économie générale*, Paris 2017, E-Book, Kapitel *La connaissance de la mort*. Verweise auf E-Books ohne nummerierte Seiten werden im Folgenden (wenn möglich) um Kapitelnummern ergänzt.

erschweren das Schreiben über den Körper, da es an distinktiven Merkmalen fehlt, die den Körper vom Nicht-Körper trennen sollten.

Dieser metaphysische Schwund in der Kulturgeschichte geht somit mit einem umgekehrt proportionalen „Anschwellen des Körpers“ einher, mit einer immer gewagteren, obsessiven Enthüllung des Körpers in der Literatur ungefähr seit Mitte des 19. Jahrhunderts. Als Reaktion auf die Prozesse der Privatisierung und Intimisierung, die sich u.a. in der Scheu vor öffentlicher Entblößung ausdrücken und bereits seit dem 16. Jahrhundert die Semantik des Intimlebens dominieren<sup>3</sup>, entwickelt die Literatur der Moderne eine Reihe entsprechender Kompensationsmechanismen. Betrachtet man alle Kulturprozesse (allen voran den Wandel der Epochen) vom dialektischen Standpunkt aus, scheint jedoch diese Erotisierung des Körpers, die im 19. Jahrhundert beginnt und im 20. Jahrhundert exzessive Züge annimmt, Anfang des 21. Jahrhunderts in gewissen Bereichen langsam abzuswellen, ja ins Gegenteil umzuschlagen. Im Unterschied zu den sexuellen Umwälzungen der 20er und 60er Jahre und den damit verbundenen Verwandlungen im literarischen Feld vollzieht sich dieser aktuelle Wandel eher unauffällig, stellenweise, in unterschiedlichen Kulturtexten, und straft gelegentlich die verbreiteten Meinungen Lüge, die der Parole *sex sells* eine immerwährende Aktualität beimessen<sup>4</sup>.

Die Literatur kennt und beschreibt die Nacktheit zweifelsohne von ihrem Anbeginn an. Allerdings müsste – wenn die oben aufgestellte These von der dialektischen Entwicklung der Körperdarstellung stimmen sollte – eine Struktur von Wendepunkten gefunden werden, die den Übergang vom „Körper“ zum „Mehr-als-Körper“ und wieder zum „Nicht-mehr-als-Körper“ markieren, mit anderen Worten die fortschreitende Materialisierung (Inkorporation) von in einer gegebenen Zeitspanne als metaphysisch geltenden Ideen sowie deren Antithese. Derartige Punkte ließen sich z.B. in der barocken Literatur mit ihrer Faszination für das Sterbliche und Erotische, im Aufklärungskonzept der „Maschine Mensch“, in den romantischen Ängsten vor Unmenschlichen (Monster, Vampire, Automaten) und schließlich auch in der Sensibilisierung des Körpers in der Moderne finden, für die das Schaffen Baudelaires und anderer Symbolisten repräsentativ scheint. Hier schwillt der Körper an, wird enthüllt, öffnet sich und verspricht. Seine Anziehungskraft ist nicht nur ero-

<sup>3</sup> Vgl. N. Luhmann, *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt am Main 2015, S. 140.

<sup>4</sup> Als Analogie vgl. z.B. die beiden aktuellen Haupttendenzen in der fotografischen Selbstinszenierung: die meistens erotische, gezielt artifizielle Stilisierung einerseits und den exhibitionistischen Naturalismus (die sog. *anti-beauty aesthetic*) andererseits.

tisch, sondern auch intellektuell (der Körper führt in geistige Tiefen), räumlich (der Körper ist ein Eingang) und sakral (der Körper ist übermenschlich).

Das Ziel der vorliegenden Studie ist es, diese Momente des Übergangs zu erfassen – erstens den Wandel in der Literatur des ausgehenden 19. Jahrhunderts, in dem der Körper etwas mehr als sich selbst verkörpert, zweitens die Rückkehr des Körpers zu sich selbst in der Gegenwartsliteratur. Die beiden oben genannten Kriterien (das Körperliche ist nicht gleichwertig mit dem Sexuellen und Erotischen, die Geschichte des Körpers in der Literatur ist dessen sukzessive Sichtbarmachung) führen zur Einengung der Perspektive: Fokussiert wird der nackte Körper im Akt der Entblößung. Dass es sich hier vorwiegend um erotische Darstellungen handeln wird, ist offensichtlich, allerdings sind es nicht Sex und Erotik, sondern vor allem die Gegenwart des nackten Körpers und dessen Betrachtung, die hier interessieren.

### 1870–1900: Öffnungen

*L'Origine du monde (Der Ursprung der Welt)*, ein Gemälde von Gustave Courbet aus dem Jahr 1866, veranschaulicht das Verhältnis der Moderne zum Körper auf exemplarische Weise. Das realistische, die bisher geltenden idyllischen und mythologischen Körperschilderungen verwerfende Bild wird mit einem doppeldeutigen Titel versehen, der auf die Unbestimmtheit des dargestellten Körpers hinweist. Einerseits handelt es sich tatsächlich um die biologische Quelle allen Lebens – die weiblichen Geschlechtsorgane, andererseits suggeriert der Titel eine andere Dimension des Gesehenen: Es ist – um sich eines Gedichts von Rilke zu bedienen – „der dunkle Eingang in die Unterwelt“, es ist „der Gestirne stiller Mittelpunkt“<sup>5</sup>. Rilkes Poesie, so wenig angebracht sie in diesem Kontext erscheinen mag, richtet ihr Augenmerk eben auf den metaphysischen Vektor des Körpers, für den es im allumfassenden „Weltinnenraum“ keinen gesonderten Platz gibt: „Durch alle Wesen reicht der *eine* Raum“<sup>6</sup>. Auf dem Gemälde Courbets wird die Vagina im räumlichen Sinne enttabuisiert: Was in der Kunstgeschichte bisher verhüllt und marginal dargestellt wurde und mehr oder weniger bewusst faszinieren sollte (die normalerweise mit der Hand oder den Haaren der Figur verdeckten Schamteile, vgl. Botticellis *Venus*, 15 Jh.), wird hier an zentraler Stelle exponiert, seiner skandalösen Kraft beraubt und anonymisiert, denn das Gesicht der Frau bleibt unsichtbar. So enthüllt auch die moderne Literatur den Körper. Das blasphemische Entsetzen, das die Entblößung begleitet und den Menschen anstatt Gott am „Ursprung der Welt“ situiert, führt

<sup>5</sup> R.M. Rilke, *Pont du Caroussel*, in: *Die Gedichte*, Frankfurt am Main 2006, S. 300.

<sup>6</sup> R.M. Rilke, *Es winkt zu Fühlung fast aus allen Dingen*, in: ebenda, S. 619.

sofort zu einem neuen Kultgegenstand. Jetzt ist es der vergöttlichte nackte Körper, der eine neue Dimension des *sacrum* eröffnet. Mit der Entblößung geht die Angst des Betrachters in Verehrung über, der Körper dagegen nimmt räumliche Züge an, wird zum Tempel, Altar, sakralen Ort, zur in eine andere Dimension führenden Tür<sup>7</sup>.

Auf diese Weise sieht der Protagonist von Leopold von Sacher-Masochs *Venus im Pelz* (1870) im nackten Körper seiner Herrin übermenschliche Züge: „In diesem Augenblick erschien sie mir in ihrer unverhüllten Schönheit so heilig, so keusch, daß ich vor ihr, wie damals vor der Göttin, in die Knie sank und meine Lippen andächtig auf ihren Fuß preßte“<sup>8</sup>. Die Entblößung beendet hier ein erotisches Spiel von Verhüllung und Verführung. Im Pelz, den die Protagonistin in erregenden Momenten trägt, offenbart sich die Kraft des Öffnens und Schließens, der Einladung und des Zurückziehens. Ohne den Pelz erscheint der Körper nicht mehr erotisch, er schafft auch die mit der Erotik verbundene Angst ab: „Meine Seele [...] floß auf einmal ruhig, und Wanda hatte jetzt auch nichts Grausames mehr für mich“<sup>9</sup>. Diese Angst hat ihre Gründe – im verführerischen, erotisch kodierten Pelz schimmert das Animalische der Sexualität durch, die Gier der Jägerin nach der Beute, der Mord als radikalste Form der sexuellen Unterwerfung. Daher auch die Angst Severins, den Sklavenvertrag zu unterschreiben, sowie die Faszination für die Venus im Pelz, in deren Gestalt sich nicht nur der bacchische Ritus, sondern auch das vorkulturelle Gedächtnis des Tötens als Notwendigkeit und Lust offenbart. In diesem Wechselspiel von tierischer Sexualität und erotischer Verführung (die immer künstlich und Domäne des Rituals ist<sup>10</sup>) erscheint der nackte Körper als Rettung, hebt er die Natur-Kunst-Dialektik auf und führt zur religiösen Kontemplation<sup>11</sup>. So manifestiert auch der vom Körper abfallende Pelz eine neue Stufe der Erkenntnis.

*Venus im Pelz* eröffnet eine Reihe körperlicher Offenbarungen der Moderne, denen eines gemeinsam ist: Es handelt sich vor allem um Frauenkörper. Kodiert als sakrale Objekte und immaterielle Phänomene zugleich, ent-

<sup>7</sup> Was im Gedicht *Les neuf portes de ton corps* (*Oh Türen deines Körpers...*, 1915) von Guillaume Apollinaire wahrscheinlich am prägnantesten zum Ausdruck gebracht wird. Zu Raummetaphern für den weiblichen Körper vgl. *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*, hrsg. v. S. Günzel unter Mitarbeit v. F. Kümmerling, Stuttgart 2010, S. 166–172.

<sup>8</sup> L. von Sacher-Masoch, *Venus im Pelz*, Berlin 2013, E-Book, S. 106.

<sup>9</sup> Ebenda.

<sup>10</sup> Vgl. J. Baudrillard, *De la séduction*, Paris 2016, E-Book, Einführung.

<sup>11</sup> Vgl. auch Susan Sontags Interpretation der *Geschichte der O.* – S. Sontag, *The Pornographic Imagination*, Kapitel 5, in: *Styles of Radical Will*, New York 2013, E-Book.

sprechen sie dem männlichen Traum von Synthese, Gnosis und Paradies. Nackte, weibliche Körper trösten, belehren und weihen ein. Die Venus Consolatrix aus dem gleichnamigen Gedicht von Richard Dehmel verbindet die Züge der griechischen Göttin der Liebe und der Mutter Jesu, ihre Nacktheit verspricht somit eine erotisch-religiöse Erkenntnis: „wie heilige Runen standen auf der prallen / Bauchhaut die Narben ihrer Mutterschaft, / in Linien, die verliefen wundersam / bis tief ins schwarze Schleierhaar der Scham“<sup>12</sup>. Die jahrhundertlang mythisierte und tabuisierte Schwangerschaft erweist sich hier – wenig überraschend – als mystische Fähigkeit zur Verbindung von Gegensätzen, eine genuin weibliche Begabung. Der sowohl buchstäblich als auch metaphorisch geöffnete weibliche Körper stiftet Kontinuität. Im Gedicht *Venus Idealis* aus dem gleichen Band (*Die Verwandlungen der Venus*, 1897) gebiert die letzte Menschenfrau ihr Kind in der Sintflut, eine andere dagegen, „schwarz, ganz und gar verhüllt“<sup>13</sup>, nimmt sich des Säuglings an und stillt es, als gäbe sie ihm eine Seele (wahrscheinlich handelt es sich hier um Eva und Lilith). Von ihr erwartet das lyrische Ich eine Einweihung: „Einmal nur / tu mir das Wunder deines Wesens auf! / Gib mir Erkenntnis! gib mir Ruhe, Ruhe“<sup>14</sup>.

Mit Stanisław Przybyszewski teilt Dehmel die Überzeugung von der Beständigkeit der Welt in dem sich ständig verwandelnden Frauenkörper. In Dehmels Zyklus sind es verschiedene Gestalten der Venus, in Przybyszewskis *Totenmesse* ist es eine Geliebte („da liegst du in deiner göttlichen Nacktheit, in der Schamlosigkeit deines Geschlechtes“<sup>15</sup>), aber auch eine auferstandene Tote, eine Zentaurin, die Liebesgöttin Astarte, ein kosmisches Wesen („aus dem klaffenden Himmel seh’ ich einen apokalyptischen Frauenleib wachsen“<sup>16</sup>) und eine Priesterin, die durch den sexuellen Akt geistige Dimensionen eröffnet. Die Vereinigung von Hure und Mutter, Frau und Kind, Engel und Teufel soll hier die Domäne des „anderen Geschlechts“ sein. Dass die ersehnte Synthese in dieser Vision, so wie in vielen anderen aus dieser Zeit, nie endgültig erreicht wird, wird sowohl zur Quelle des (typisch männlichen) Welterschmerzes als auch zu einem der Grundsteine späterer, vorwiegend männlicher Auseinandersetzungen mit dem Frauenkörper, die durch das Wechselspiel von Anziehung und Abscheu getragen werden.

„Einmal den ganzen Körper auf diese Weise anzuschauen, so von innen

<sup>12</sup> R. Dehmel, *Venus Consolatrix*, in: *Die Verwandlungen der Venus. Erotische Rhapsodie mit einer moralischen Ouvertüre*, Berlin 2013, E-Book.

<sup>13</sup> R. Dehmel, *Venus Idealis*, in: ebenda.

<sup>14</sup> Ebenda.

<sup>15</sup> S. Przybyszewski, *Totenmesse*, Berlin 2011, E-Book.

<sup>16</sup> Ebenda.

heraus, die Seelenseite, welche nach dem Geiste hin liegt”<sup>17</sup> – den modernen Traum, durch die Oberfläche in die Kehrseite des Körpers zu gelangen, den sich enthüllenden und öffnenden Leib wie ein sakrales Gebäude zu betreten, drückt der Protagonist von Hermann Bahrs *Die gute Schule* (1890) nahezu paradigmatisch aus. Als Künstler will er den Körper der Geliebten auf dem Sockel für seine Modells sehen, diese dagegen präsentiert „ihre stolze Nacktheit, wie wenn eine Priesterin ein gebenedeites Sakrament ins lauschende Volk trägt”<sup>18</sup>. Die Erhebung des Körpers als *sacrum*, die nicht einmal hundert Jahre später profaniert und fast ausschließlich aus Vorräten der pornografischen Poetik gespeist wird, wirkt hier noch innovativ und – möchte man sagen – naiv, unbewusst des diskursiven Ballastes, mit dem jede körperliche Entblößung beladen ist. Es sind andere Autoren, neben Arthur Schnitzler vor allem Frank Wedekind, die auf den kulturellen Stellenwert und die subversive, Konventionen zersetzende Wirkung der Nacktheit hinweisen, was von der immer häufiger geäußerten Kritik der Geschlechterordnung, u.a. in Sacher-Masochs *Venus im Pelz* oder Fontanes *Effi Briest* (1895) begleitet wird. Wedekinds Lulu (*Erdgeist*, 1895) zieht sich nicht einmal aus, sie verkleidet sich nur und wird ausgestellt – als Modell, Ballerina, Akrobatin, Prostituierte. Es sind lediglich Bruchstücke der Nacktheit: ein Knie, Füße, das Dekolleté, und doch erscheint sie nackter als manch eine erotische Göttin der Moderne. In ihren ständigen Verkleidungen, die einmal „das Kindische”, einmal „das Weibliche ihrer Natur zum Ausdruck”<sup>19</sup> bringen, verspricht und flüchtet, verführt und verwirft sie, um schließlich der brutalen Gewalt zum Opfer zu fallen. Im zweiten Teil des Lulu-Zyklus, *Die Büchse der Pandora* (1902), schneidet ihr der Serienmörder Jack the Ripper die Geschlechtsteile heraus. Lulu wird jetzt zum Exponat seiner Sammlung, fetischisiert in ihrem Status des Gegenstands<sup>20</sup>.

Damit ist das Spiel der Gegensätze jedoch noch nicht zu Ende. Hinter dem ersten Rausch der Körperbetrachtung, hinter der Vergöttlichung und der rituellen Ausstellung des Körpers lauert der althergebrachte, für die westliche Ideengeschichte typische Dualismus von Körper und Geist. Versuche, diesen Widerspruch auf verschiedene Weisen (z.B. durch Berufung auf religiöse, nicht nur christliche Muster) außer Gefecht zu setzen, finden sich u.a. im Schaffen von Rilke, Hofmannsthal oder Hesse. Die meisten Autoren der Moderne scheinen jedoch im Dilemma des denkenden Körpers gefangen zu sein,

<sup>17</sup> H. Bahr, *Die gute Schule*, Berlin 2016, E-Book, S. 101.

<sup>18</sup> Ebenda, S. 104.

<sup>19</sup> F. Wedekind, *Lulu. Erdgeist. Die Büchse der Pandora*, Stuttgart 2002, S. 66.

<sup>20</sup> Vgl. K. Przyłuska–Urbanowicz, *Pupilla. Metamorfozy figury drapieżnej dziewczynki w wyobraźni symbolicznej XX wieku*, Gdańsk 2014, S. 60.

um zumindest Kafka, Schnitzler und Thomas Mann zu nennen. Das psychoanalytische, bereits zum Gemeinplatz gewordene Postulat, den Körper als Instrument unbewusster Triebe zu behandeln, fundiert die moderne Angst vor dem Körper als unberechenbare Instanz. So erlebt der Protagonist von Hermann Conradis *Adam Mensch* (1889) das zerstörende Begehren als „zuckende, von unten herauf bohrende Flammen“<sup>21</sup>, der Erzähler von Przybyszewskis *Totenmesse* will „nichts hören als das jagende Sausen meines Blutes, nichts empfinden als das stechende, brutale Weh des Liebesdeliriums“<sup>22</sup>, der Mann in Bahrs *Die gute Schule* peitscht und vergewaltigt seine Geliebte nach der „poetischen“ Phase der Beziehung (vgl. u.a. die häufigen Blumenmetaphern des Körpers in den ersten Kapiteln), erfindet immer neuere Qualen und erniedrigt sie und sich selbst, „als ob sie erst ihre Leiber zertrümmern müßten, bis dann die Seelen zusammen könnten, befreit vom gemeinen Fleische und glücklich“<sup>23</sup>. Diese Flucht vor dem „gemeinen Fleische“, das anfangs religiös sublimiert und später als Begrenzung und Bürde betrachtet wird, markiert einen weiteren Wendepunkt in der Körpergeschichte – den sadomasochistischen Drang, der nicht nur den Körper, sondern auch ganze Wertesysteme zersetzt. Dass der Protagonist den Wunsch nach Blut und Gewalt, nach Sex an der Grenze des Todes, mit einer neuen Konzeption der Liebe, einer modernen „maschinenmäßige[n] Liebe“<sup>24</sup> verbindet, sollte nicht verwundern, bildet doch jeder sexuelle Exzess einen mehr oder weniger wirklichen Versuch, die Formen des Zusammenseins, somit auch die Struktur der Gesellschaft, neu zu definieren.

Eine besonders drastische Herausforderung dieser Struktur stellt das Faszinosum des kindlichen oder unreif anmutenden Körpers dar. Lulus Anziehungskraft besteht in der Verbindung von kindlicher Unschuld, bewusst eingesetzter Erotik, halb-fantastischer Wesensart und tödlicher Gefahr. Ihr Körper ist mehr als das verpönte Fleisch, er verspricht die Einweihung in unbekannte Geheimnisse, ein philosophisches und ästhetisches Erlebnis zugleich. Auch ein früheres Drama Wedekinds, *Frühlings Erwachen* (1891), behandelt das Problem der pubertären Erotik. Onanierend, bewundert der junge Protagonist die Gestalt der Göttin auf dem Bild *Venus* von Palma Vecchio mit den Augen eines erfahrenen Kunst – und Frauenkenners: „Einen Kuss noch auf deinen blühenden Leib, deine kindlich schwellende Brust – deine

<sup>21</sup> H. Conradi, *Adam Mensch*, Berlin 2016, E-Book, S. 75. Conradis realistischer Roman, der von einem zynischen Dandy und seinen Affären handelt, ist jedoch weit von der zeitgenössischen Vergöttlichung des Körpers entfernt.

<sup>22</sup> S. Przybyszewski, *Totenmesse*.

<sup>23</sup> H. Bahr, *Die gute Schule*, S. 164.

<sup>24</sup> Ebenda, S. 144.

süßgerundeten – deine grausamen Knie”<sup>25</sup>. Die Demi-Vierge, das „Kind der Sünde”<sup>26</sup>, ist einerseits ein Wunschobjekt raffinierter Connaisseurs, denen die Versuchungen des bürgerlichen Ehelebens nicht mehr zusagen, andererseits eine Quelle der künstlerischen Inspiration. An derartigen Fantasien fehlt es nicht in der Literatur des Fin de Siècle, sei es bei Hermann Conradi („Solch’ ein kleines Weib ist doch gleichsam nur eine lebendige Münze”<sup>27</sup>), Hermann Bahr („Ganz klein war sie, zerbrechlich anzuschauen, und ihr schwächlicher Leib war biegsam wie Schilf”<sup>28</sup>) oder Thomas Mann („Wellen ihres langen braunen Haares ruhten auf ihren Kinderschultern, von welchen ein Liebreiz ausging, auf den man nur mit Schluchzen antworten kann”<sup>29</sup>). Als eines der tiefgründigsten Symbole der Jahrhundertwende, das Symbol des vergegenständlichten Körpers, übernimmt der Kleiderschrank in Manns Erzählung die Funktion der sich öffnenden Vagina (so wie der Pelz bei Sacher-Masoch). Hinter dessen Türen wartet ein nacktes Mädchen von verführerischer Schönheit. Es sind auch keine platonischen Affekte, die sie im Protagonisten erweckt: „Sein Blut wallte auf in ihm, er streckte die Hände nach ihr aus, und sie wehrte ihm nicht”<sup>30</sup>. In der onirischen Atmosphäre sind die von der Kind-Frau erzählten Geschichten und die sexuellen Annäherungen Stufen der Einweihung in den Tod. Somit öffnet sich der Kleiderschrank nicht nur als erotisches Mysterium, sondern auch – noch einmal mit Rilke gesprochen – als „dunkler Eingang in die Unterwelt”.

Erotisch wirkende Kindergestalten fungieren als Bindeglieder zwischen zwei Dimensionen, zwischen Realität und Fantasie, Tag und Traum, Leben und Tod. Wedekinds Lulu ist hier das bekannteste Beispiel, ihr Körper situiert sich im Nexus der Dualismen, steht (obgleich nie nackt dargestellt) für das Vaginale, was in zahlreichen Andeutungen und Metaphern nahegelegt wird, die Lulu als wirklichkeitsferne, kindliche Märchenprinzessin darstellen – „bis die launische Gebieterin erwacht und die beiden Nebenbuhler [Schenkel – Anm. R.P.] wie zwei feindliche Pole auseinanderweichen!”<sup>31</sup>. In der letzten Szene der *Büchse der Pandora* wird diese Fantasie ihrer märchenhaften Stimmung endgültig beraubt.

Es ist der Reiz des fragilen, „unfertigen” Körpers, der die Qual der Un-

<sup>25</sup> F. Wedekind, *Frühlings Erwachen. Eine Kindertragödie*, Stuttgart 2003, S. 40.

<sup>26</sup> H. Conradi, *Adam Mensch*, S. 262.

<sup>27</sup> Ebenda, S. 201.

<sup>28</sup> H. Bahr, *Die gute Schule*, S. 27.

<sup>29</sup> T. Mann, *Der Kleiderschrank*, in: *Die Erzählungen*, Band 1, Frankfurt am Main 1975, S. 118.

<sup>30</sup> Ebenda, S. 120.

<sup>31</sup> F. Wedekind, *Lulu*, S. 129.



bestimmtheit in Genuss verwandeln sollte. Die Musen der Moderne sind oft „klein“, „zierlich“, „zerbrechlich“, deren Körperteile, besonders Arme, Knöchel und Handgelenke, „schmal“ und „zart“. Ihr Geschlecht lässt sich nicht erfassen. Sie sind das, was Giorgio Agamben als „unsagbare Mädchen“ bezeichnet: „zwischen Tochter und Mutter, Jungfrau und Frau, lässt das »unsagbare Mädchen« eine dritte Figur erscheinen, die all das in Frage stellt, was wir [...] vom Unterschied zwischen Mann und Frau zu wissen glauben“<sup>32</sup>. Und mehr noch: eben ihre „Unsagbarkeit“ ist es, die die raffiniertesten Sublimierungen in Form von Metaphern, oder allgemein gesagt: Kunst, hervorruft. Als „Naturkinder“ wahrgenommen, unterliegen sie den Prozessen der Zähmung (u.a. mittels Züchtigung), ihre wechselnden Kleider sollen eben das verdecken, was Zeichen nicht ausdrücken können.

Dieses *call of the child*, die Faszination für Kinderkörper mit gleichzeitiger Abwertung der Frau als zu erziehendes Kind<sup>33</sup>, provoziert unterschiedliche Reaktionen. In seinem auch das Motiv der Demi-Vierges behandelnden Roman *Die Barrisons* (1897) ironisiert Anton Lindner über den Zeitgeist, das Aroma der „note macabre“ und den Glanz, „der uns im Weibe – im duftend-welken Körper und in der duftend-welken Seele des überkulturellen Weibes – das letzte Abendleuchten, das letzte Aufflackern einer zu Tode kultivierenden Epoche verrät“<sup>34</sup>. Die von Männern erträumten und gebildeten, Kultur gewordenen Frauen erscheinen hier als Symptome der Dekadenz. In diesem Sinne lässt sich auch die für die Moderne konstitutive Mädchenbegeisterung (und ihre späteren Varietäten, allen voran das Phänomen Lolita) als Manier auffassen. Die Dramen Wedekinds sind nicht nur Darstellungen von grausamen Frauenschicksalen, sondern auch Satiren auf die männliche Herrschaft über den Körper. Sie können als Gegenstück zur blühenden Pornografie des beginnenden 20. Jahrhunderts gelesen werden, z.B. *Josefine Mutzenbacher* (1906), die den (Kinder)Körper exzessiv erotisiert und gar nicht problematisiert. Noch weiter treibt diese Ironisierung Arthur Schnitzler. Sein skandalöser *Reigen* (1900) ist ein Panorama der gesellschaftlichen Instrumentalisierung des Körpers, ohne direkt beschriebene Nacktheit und Sex, jedoch mit einer Fülle von erotischen Andeutungen und Wortspielen, u.a. in Bezug auf die zeittypische Mädchenfaszination<sup>35</sup>. Auch in seinen späteren Werken wer-

<sup>32</sup> G. Agamben, *Das unsagbare Mädchen. Mythos und Mysterium der Kore*, übers. v. M. Hack, Frankfurt am Main 2012, S. 10.

<sup>33</sup> Vgl. B. Dijkstra, *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, Oxford 1986, S. 160–209.

<sup>34</sup> A. Lindner, *Die Barrisons. Ein Kunsttraum*, Berlin 1897, S. 56.

<sup>35</sup> „Oh, wie sicher, wie wohl fühlt man sich in solchen Armen. Warum hab ich dich

den Körper, Nacktheit und Entblößung als psychoanalytisch erfassbare Kulturmechanismen präsentiert (vgl. *Fräulein Else* [1924], *Traumnovelle* [1926]).

Die satirischen Konzepte Wedekinds und Schnitzlers kündigen eine Wende in der Körperbetrachtung an. Die Individualisierung der sexuellen Vorlieben und Lebensstile im Zuge der gesellschaftlichen Revolutionen des 20. Jahrhunderts wird von der fortschreitenden Vergegenständlichung des Körpers kontrapunktiert, nicht nur in der Pornografie, sondern auch in der Mainstream-Literatur. Die Glieder des Reigens sind austauschbar, nicht von Individuen, sondern von Rollen besetzt. Auch könnte jeder Körper im Grunde genommen ein anderer sein. Nicht das mystische Geheimnis, sondern das gesteigerte Bewusstsein der Wiederholbarkeit der kulturellen Phänomene, das Bewusstsein der artifiziellen Konvention reguliert jetzt die Anschauung des Körpers als des Körperlichen – der allgemeinen Regel, nach der jeder Körper gebaut und gesteuert wird. Sehr gut weiß das einer der Protagonisten von Henry Millers *Tropic of Cancer* (*Wendekreis des Krebses*, 1934), der eine rasierte Vagina kontempliert und schockiert feststellt, nichts Individuelles und nichts Anziehendes an ihr gefunden zu haben: „Dieses ganze Geheimnis um den Sexus, bis man schließlich entdeckt, daß es nichts ist – nur eben eine Leere. Wäre es nicht ulkig, wenn man eine Harmonika darin fände, oder einen Kalender? Aber nichts ist da“<sup>36</sup>. Seine groteske Entdeckung ist repräsentativ für das neue, damals wahrscheinlich noch kaum geahnte körperliche Paradigma – der Körper schließt sich, im Körper ist nichts mehr.

### 2000–2020: Schließungen

Der pornografische Modus der Körperdarstellung verdrängt zwar in vielen westlichen Kulturen den erotischen<sup>37</sup>, stellt jedoch freilich nicht die einzige Möglichkeit dar, über den Körper zu sprechen. Die wachsende Anzahl der Narrationen von Alter, Krankheit und Tod bildet ein Pendant zur pornografischen Körperobsession der Postmoderne. Der Liebesroman, das zentrale Genre der literarischen Körperdarstellung, teilt sich auch in mehrere Abarten, die sich entweder unter den utopischen oder den ironischen Modus subsumieren lassen<sup>38</sup>. Hier wird der Körper auch unterschiedlich versprachlicht, von idealis-

nicht schon als Kind gekannt? Ich glaube, dann hätt ich andere Frauen überhaupt nicht angesehen.“ – A. Schnitzler, *Reigen. Zehn Dialoge*, Stuttgart 2003, S. 52.

<sup>36</sup> H. Miller, *Wendekreis des Krebses*, übers. v. K. Wagenseil, Reinbek bei Hamburg 2013, E-Book.

<sup>37</sup> Vgl. F.D. Boodakian, *Resisting Nudities. A Study in the Aesthetics of Eroticism*, New York 2008, S. 49.

<sup>38</sup> Vgl. R. Pokrywka, *Der ironische Modus im aktuellen Liebesroman*, „Transfer. Reception Studies“ 2020, Nr. 5, S. 181–199.

tischen, „retro-romantischen“ Stilisierungen, die die Ankunft der Postmoderne offensichtlich nicht bemerkt haben, bis hin zu zynischen Darstellungen, die den Körper ausschließlich als kulturelles Produkt und Instrument von Ideologien betrachten. Immer häufiger werden auch männliche Körper thematisiert, u.a. in der homoerotischen Literatur. Im Zentrum bleibt jedoch immer noch der weibliche, meistens stark erotisierte Körper – sei es als Ausdruck der retrotopischen Sehnsucht nach dem Alten (dem metaphysischen Konzept des Körpers mit all seinen Mystifizierungen der Weiblichkeit), sei es als Zeugnis der liberalisierten Sexualität, deren vulgärste Erscheinungsform die Pornografie darstellt. Eingesetzt im kapitalistischen Betrieb als Instrument der Werbung, ja als Werbung selbst<sup>39</sup>, verbindet der Körper die Oberfläche der Dinge mit einer fragmentierten Zeit ohne Kontinuität und Warten, den Traum und dessen sofortige Verwirklichung, das Begehren und die Verschwendung. Die postmoderne, als „Konsum der Romantik“ begriffene Liebeskultur fördert diese überindividuellen Prozesse<sup>40</sup>. Ob mystifiziert oder emanzipiert, der weibliche Körper bleibt ein Faszinosum und zugleich ein Ärgernis – er verspricht mehr als er zu geben vermag, da der Traum von sofortiger Befriedigung aller Wünsche kontraproduktiv zum Zirkulationsprinzip des Marktes ist.

Der Begriff der Pornografie geht in dieser Hinsicht weit über die direkte Darstellung von Genitalien und sexuellen Akten hinaus: „In der ausgestellten Gesellschaft ist jedes Subjekt sein eigenes Werbe-Objekt. Alles bemisst sich an seinem Ausstellungswert. Die ausgestellte Gesellschaft ist eine pornografische Gesellschaft“<sup>41</sup>. Als einer der größten Kritiker der Postmoderne bezeichnet Byung-Chul Han die mediale Omnipräsenz der Bilder, die sozialen Netzwerke, den Kapitalismus der Daten, mehr noch: die ganze Gesellschaft, die auf Transparenz aller sozialen Formen und Zusammenhänge basiert, als pornografisch. Sein Konzept des Pornografischen ist radikal und deutet auf die Umkehrung des körperlichen Konzepts der Moderne hin: Der Körper ist nicht mehr zentral, einzigartig und geheiligt, der Körper ist überall und macht alles gleich. Daher befindet sich der Körper in einer Krise, erzählt nichts mehr, ist kein Platz der Imagination, „zerfällt nicht nur zu pornographischen Körperteilen, sondern auch zu digitalen Datensätzen“<sup>42</sup>. Was

<sup>39</sup> Vgl. O. Nymoen, W.M. Schmitt, *Influencer. Die Ideologie der Werbekörper*, Berlin 2021, E-Book, Kapitel *Vom Inhalt zum Content*.

<sup>40</sup> Vgl. E. Illouz, *Der Konsum der Romantik. Liebe und die kulturellen Widersprüche des Kapitalismus*, übers. v. A. Wirthensohn, Frankfurt am Main 2007, S. 214–225.

<sup>41</sup> B.-Ch. Han, *Transparenzgesellschaft*, Berlin 2015, E-Book, Kapitel *Ausstellungsgesellschaft*.

<sup>42</sup> B.-Ch. Han, *Die Errettung des Schönen*, Frankfurt am Main 2015, E-Book, Kapitel *Der glatte Körper*.

sich in den vor allem digital manifestierenden Kulturen des neoliberalen Kapitalismus ereignet, ist die „Agonie des Eros“, der Schwund des Unbekannten, der Metaphysik und der Negativität, die die Begegnung mit dem Anderen ermöglicht. Wenn das 19. Jahrhundert die Epoche des Auges und des Sehens war (vor allem durch die Entdeckung der Fotografie und des Films), so ist das 21. Jahrhundert die Zeit der Hypervisibilität, der „blind“ vorausgesetzten Sichtbarkeit aller Dinge, die jeden Unterschied abschafft: „Die Hypervisibilität geht mit dem Abbau von Schwellen und Grenzen einher. [...] Mit den Grenzen und Schwellen verschwinden auch die *Fantasien für den Anderen*“<sup>43</sup>. In diesem Sinne bildet die postmoderne Vorstellungskraft einen Raum unbegrenzter Öffnungen.

Bemerkenswert im Konzept Byung-Chul Hans ist die Abkoppelung des Körpers vom Sex, von der Erotik und Fantasie. Glatt, sauber, zergliedert und austauschbar ist der postmoderne Körper ein Körper ohne Identität und Geschichte, ist er – um das Raumkonzept von Marc Augé etwas riskant heranzuziehen – ein Nicht-Körper, ein Körper der transitorischen Nicht-Orte, der sich im Ideal der glatten, leuchtenden Oberfläche und unproblematischen Bewegung verwirklicht<sup>44</sup>. Seine Entblößung stiftet keine Verwirrung mehr, die laut Georges Bataille für die Erotik ausschlaggebend sein sollte<sup>45</sup>. Gleichzeitig provoziert der vergegenständlichte Körper zur Bemächtigung, zum willkürlichen Gebrauch, was die Popularität von sadomasochistischen „Fantasien“ in der neueren Literatur, besonders im sog. *hard-core romance*<sup>46</sup> erklären würde. Im Unterschied zu den Visionen de Sades, Sacher-Masochs oder Pauline Réages (*Histoire d'O*, 1954) sind diese neuen Szenarien schmutz – und schmerzlos, abgestimmt auf den Geschmack der „Palliativgesellschaft“, die sich nur mit Positivem umgibt<sup>47</sup>, ohne Intimität und ohne Geheimnis. Allerdings verbirgt sich in Hans pessimistischen Diagnosen auch deren Gegensatz: „Der Porno vernichtet nicht nur den Eros, sondern auch den Sex“<sup>48</sup>, was auf die Möglichkeit eines neuen, postpornografischen Modus der Körperdarstellung hinweist.

Dessen ungeachtet stellt Han in Bezug auf die Nacktheit eine eindeutige

<sup>43</sup> B.-Ch. Han, *Agonie des Eros*, Berlin 2017, S. 73.

<sup>44</sup> Vgl. M. Augé, *Nicht-Orte*, übers. v. M. Bischoff, München 2014, S. 105–111. Zu austauschbaren pornografischen Körpern vgl. G. Agamben, *The Coming Community*, übers. v. M. Hardt, Minneapolis 2007, S. 47–51.

<sup>45</sup> Vgl. G. Bataille, *Death and Sensuality. A Study of Eroticism and the Taboo*, übers. v. M. Dalwood, New York 1962, S. 17–18.

<sup>46</sup> Vgl. E. Illouz, *Hard-Core Romance. „Shades of Grey“, Best-Sellers, and Society*, Chicago 2014. Illouz sieht jedoch in diesem neuen Beziehungsmodell eine Chance für die Überwindung der heterosexuellen Stereotypen.

<sup>47</sup> Vgl. B.-Ch. Han, *Palliativgesellschaft. Schmerz heute*, Berlin 2020.

<sup>48</sup> B.-Ch. Han, *Transparenzgesellschaft*, Kapitel *Ausstellungsgesellschaft*.

These auf: Der nackte Körper ist entweder erhaben (*creatürlich*, auf seinen Schöpfer hinweisend) oder pornografisch (ausgestellt)<sup>49</sup>. Aus dieser Dialektik des „theologischen Dispositivs“ und „der pornografischen Gewalt“ soll es anscheinend keinen Ausweg geben. Stark vereinfacht betrachtet handelt es sich hier um ein Fortbestehen der modernen Dialektik Geist – Materie, mit dem Vorbehalt, dass die heutige Pornografie viel mehr als bloße Materie umfasst. In eine andere Richtung blickt hingegen Jean-Luc Nancy: „Un *corpus* n’est pas un discours, et ce n’est pas un récit“<sup>50</sup> („Ein *Corpus* ist kein Diskurs und kein Narrativ“), der Körper wurde zwar erfunden, kulturell gestaltet und umschrieben, bleibt jedoch in seiner unmittelbaren Gegenwart ein Rätsel. Und seine Unmittelbarkeit interessiert den Philosophen am meisten, nicht die Hülle der Diskurse. Seine Rückkehr zum Körper als Körper hier und jetzt zielt auf die unbestreitbare Gegenwart des nackten Körpers ab, der ein Phänomen außerhalb der Diskurse und jeglicher Instrumentalisierung sei, auch außerhalb der Gegenüberstellung von Geist und Materie<sup>51</sup>.

Nancy ist nicht alleine in dieser etwas utopischen Körperanschauung (es ist keine Körpertheorie). Die von Thomas Hettche Anfang des 21. Jahrhunderts bemerkte „neue Keuschheit der Pornografie“ in Literatur und Film scheint eine Antwort der Kulturproduzenten auf Nancys Postulate zu sein. Auf jeden Fall geht Hettche vom gleichen Standpunkt aus: „Je virtueller die physische Welt, je künstlicher und zugleich allgegenwärtiger die Sexualität, um so problematischer jede Unmittelbarkeit des Fleisches“<sup>52</sup>. Die Allgegenwart der Bilder und die Ökonomisierung der Sexualität würden das Ende der erotischen Literatur bedeuten (was mindestens teilweise mit der von Han verkündeten Agonie des Eros übereinstimmt), und aus dieser Enge heraus führe nur eine Neudefinierung des Körpers. Die ersten Symptome des „post-pornografischen Blicks“ um die Wende des 20. zum 21. Jahrhundert sieht Hettche u.a. in den Texten von Virginie Despentes (*Baise-moi* [*Fick mich*], 1994), Marie Darrieussecq (*Truismes* [*Schweinerei*], 1996), Michel Houellebecq (*Les particules élémentaires* [*Elementarteilchen*], 1998), Christine Angot (*L’Inceste* [*Inzest*], 1999), vor allem jedoch in *La vie sexuelle de Catherine M.* (*Das sexuelle Leben der Catherine M.*, 2001) von Catherine Millet und dem Film *Intimacy* (2001) von Patrice Chéreau<sup>53</sup>. Die unstilisierte, nüchterne und

<sup>49</sup> Vgl. ebenda, Kapitel *Pornogesellschaft*.

<sup>50</sup> J.-L. Nancy, *Corpus*, Paris 2000, S. 46.

<sup>51</sup> Vgl. ebenda, S. 11.

<sup>52</sup> T. Hettche, *Vom Anfang und Ende der Pornografie*, in: P. Aretino, T. Hettche, *Stellungen. Vom Anfang und Ende der Pornografie*, Köln 2003, S. 107–108.

<sup>53</sup> Im Rahmen einer Aktualisierung dieser Erkenntnisse müssten hier u.a. die neueren Filme Lars von Triers berücksichtigt werden.

sachliche Darstellung der Körper (oft in schockierenden Situationen) dient hier dem Zweck, „die Körper endlich aus dem pornografischen Phantasma, aus der Verwertung der Lust, zu erlösen“<sup>54</sup>. Angestrebt wird ein unmittelbarer, de-sakralisierter und de-erotisierter, der Flüchtigkeit seiner eigenen Bilder entrissener Körper.

Veröffentlicht im Jahre 2003, antizipiert Hettches Essay tatsächlich eine neue Wende in der Körperdarstellung. Die Postulate der Erlösung des Körpers vom jahrhundertealten Überbau an Konventionen lassen sich auch in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur identifizieren, zum Beispiel – obwohl nur stellenweise – in Hettches Roman *Pfaueninsel* (2014). Die Bewohnerin der Insel, die kleinwüchsige Marie, entdeckt ihre aufkeimende Sexualität sowie die Perspektive des sie anschauenden Anderen: „Maries Körper begann wieder zu summen, und sie spürte, daß sie ein Ding war, das er ansah [...] War ein Ding wie alle anderen in seiner Welt“<sup>55</sup>. Diese distanzierte Beobachtung des eigenen Körpers scheint eines der Instrumente des postpornografischen Modus zu sein. Sie ist auch in vielen anderen Texten präsent, die sexuelle Annäherungen darstellen. Bei Helene Hegemann (*Axolotl Roadkill*, 2010) offenbart sich das exzessive, von Drogenrausch und Sex dominierte Leben der Protagonistin in Momenten einer kühlen Distanz: „Ich beschließe dann also plötzlich, nicht mehr in Erscheinung zu treten. Ich weiß, dass er mich gnadenlos fickt, ich will dieses unanständige Wissen nicht, denn es bedeutet den Verlust meiner Sprache“<sup>56</sup>. Hegemanns Roman kehrt auch das Lolita-Motiv ins Paradox der nie durchgemachten Pubertät um – die Dauerlarve Axolotl steht hier symbolisch für das vorzeitig erwachsene Kind. Der eine Inzestgeschichte erzählende Roman *Sturz der Tage in die Nacht* (2011) von Antje Rávic Strubel nutzt ebenfalls stellenweise die Poetik der Distanz: „Sie saß da, als ginge sie das nichts an. Ich drängte mich an sie. Ich zog den Reißverschluss auf und schob meine Hand, die ein Gegenstand war, in ihre Hose“<sup>57</sup>. Sie ist auch dem Protagonisten von Christoph Höhtkers *Das Jahr der Frauen* (2017) nicht fremd, einem modernen Don Juan, der sich verspricht, binnen eines Jahres mit zwölf Frauen zu schlafen. Der regelmäßige, beinahe mechanisch ausgeführte Geschlechtsverkehr wird von distanzierten Körperschilderungen begleitet: „Ich spüre von innen ihre Bauchdecke, die Muskelstränge

<sup>54</sup> T. Hettche, *Vom Anfang und Ende der Pornografie*, S. 107.

<sup>55</sup> T. Hettche, *Pfaueninsel*, München 2016, S. 46.

<sup>56</sup> H. Hegemann, *Axolotl Roadkill*, Berlin 2010, E-Book.

<sup>57</sup> A. Rávic Strubel, *Sturz der Tage in die Nacht*, Frankfurt am Main 2011, E-Book, Kapitel *Die Flintschale*.

dort. [...] Svenja hat zu stöhnen begonnen. Sie klingt – das ist tatsächlich das Wort, das nun in mir aufleuchtet – *vernünftig*“<sup>58</sup>.

Diese Perspektive wird auch in der Gestaltung traumatischer Szenen angewendet. Vergewaltigt, denkt die Protagonistin der *Mittagsfrau* (2007) von Julia Franck an anatomische Modelle des Körpers. Lilly Lindner, die in *Splitterfasernackt* (2011) ihre Erfahrungen als Prostituierte beschreibt, greift mehrmals auf solche distanzierte, nicht-erotische Schilderung des nackten Körpers zurück: „Ein Körper ist nur ein Körper, und mein Körper soll der Körper sein, den alle Männer besitzen wollen [...]. Und am Ende darf mein Körper wieder ein Teil von mir sein“<sup>59</sup>. Im Drama *Die sexuellen Neurosen unserer Eltern* (2003) von Lukas Bärfuss wird die behinderte Dora von ihrem Liebhaber missbraucht und geschlagen. Sie kennt keine Scham und keine Erotik, versteht nicht die Wirkung der Verführung und deren kulturellen Kontext, ihr Körper antwortet nur auf direkte Impulse.

Die wahrscheinlich genaueste Realisierung der postpornografischen Poetik stellen die Romane von Corinna T. Sievers dar. Ihre Protagonistinnen sind reife, nymphomane Frauen, die den Geschlechtsverkehr überraschend gleichgültig, oft in medizinischen Termini beschreiben. In *Die Halbwertszeit der Liebe* (2016) verwickelt sich die Hauptfigur in gefährliche, perverse Spiele zwischen zwei Männern, ihre erotische Sprache bleibt jedoch distanziert. „Pornographie interessiert mich höchstens als Teil der menschlichen Verhaltensbiologie“<sup>60</sup>, gesteht sie sachlich. Im Roman *Vor der Flut* (2019) scheitert die Ehe einer Zahnärztin und eines Psychiaters an ihrer sexuellen Obsession. Sie betrügt den Mann, experimentiert mit möglichst vielen Liebhabern, ihr Körper öffnet sich (allerdings nicht im Sinne der „Öffnungen“ der Moderne) ganz naturalistisch: Er „verfügt über diametral entgegengesetzte Löcher“<sup>61</sup>, wenn unbenutzt, verharret er „im Zustand der Empfindungslosigkeit, ein kaltes Stück Fleisch“<sup>62</sup>. Die deutlichsten Analysen des Körpers werden jedoch vor dem Spiegel vollzogen: „Vor dem Spiegel mit der Hand über meine Vulva, Einheit von Form und Funktion, ich betrachte mich mit Hovards Augen, meinen Kinderkörper“<sup>63</sup>. Mehrere Anspielungen auf ihren schmächti-

<sup>58</sup> Ch. Höhtker, *Das Jahr der Frauen*, Frankfurt am Main 2017, E-Book, Kapitel XI. *La provincia de Valparaiso*.

<sup>59</sup> L. Lindner, *Splitterfasernackt*, München 2011, E-Book, Kapitel 6.

<sup>60</sup> C.T. Sievers, *Die Halbwertszeit der Liebe*, Frankfurt am Main 2016, E-Book, Kapitel Sonntag (I).

<sup>61</sup> C.T. Sievers, *Vor der Flut*, Frankfurt am Main 2019, E-Book, Kapitel Samstagmorgen (II).

<sup>62</sup> Ebenda.

<sup>63</sup> Ebenda.

gen Körperbau klingen wie eine ironische Verzerrung des Phantasmas der Moderne.

Die Beschauung des eigenen Spiegelbildes konstituiert eines der intimsten und zugleich symbolträchtigsten Motive<sup>64</sup>. Die Auseinandersetzung mit dem Körper besteht hier im Akt der Verdoppelung, in der Zersplitterung des Ichs auf das schauende Subjekt und das angeschaute Objekt. In Martin Walser's Roman *Ein liebender Mann* (2008) stellt der alternde Goethe vor dem Spiegel fest: „Er konnte sich nicht wehren gegen eine Art Zärtlichkeitsempfindung, die er diesem Nackten gegenüber empfand. Und die Empfindung galt kein bisschen der Person, sondern allein der Nacktheit“<sup>65</sup>. Der kontemplative Moment wird von einer Sprachreflexion begleitet: Nie sei es ihm gelungen, passende Ausdrücke für Geschlechtsteile zu finden, für diese Sphäre bleibe nur die Auswahl zwischen den vulgären und den wissenschaftlichen. Auch in Sibylle Bergs Roman *Der Tag, als meine Frau einen Mann fand* (2015) betrachtet sich der männliche, lebens- und liebesmüde Protagonist im Toiletenspiegel: „Da sind wieder meine Füße, [...] die Beine ein wenig zu dünn, ein Bauch, der meinen Penis verdeckt, die Brust mit ein paar grauen Haaren, ein Doppelkinn“<sup>66</sup>. Die intime Selbstbeschreibung vor dem Spiegel ist hier nicht mehr sexuell, auch ohne eine Spur von Erotik.

Wahrscheinlich „am realsten“ sieht der nackte Körper jedoch in der Krankheit, in Schmerzen, im Zerfall, im Ausnahmezustand aus. Entweder ist dann die Distanz zum eigenen Körper perfekt (mein Körper, mit dem etwas gemacht wird, bin nicht ich), oder aber konstituiert dann der leidende Körper die einzige Daseinsberechtigung für das Ich hier und jetzt. Die beiden Möglichkeiten kennt David Wagners *Leben* (2013), ein Bericht der Lebertransplantation: „Meinen Körper habe ich abgegeben, der Rumpf mit Armen und Beinen hängt, nur noch gerade so, an meinem Wahrnehmungsapparat“<sup>67</sup> und an anderer Stelle: „Körperlicher Schmerz ist immer Gegenwart, ist unmittelbar, Schmerz ist Jetzt. [...] So lange es weh tut, bin ich noch da“<sup>68</sup>. Die gebärende und stillende Protagonistin von Sabine Scholls *Wir sind die Früchte des Zorns* (2013) sieht hingegen ihren Körper ausschließlich als Instrument und Merkmal ihrer Mutterrolle: „In Wirklichkeit habe ich meinen Körper längst verloren. [...] Mein Körper ist nicht mehr mein Eigentum, ständig wird er von anderen gebraucht“<sup>69</sup>. Die Funktionalisierung des Körpers zieht eine Entfremdung nach sich.

<sup>64</sup> Vgl. B. Dijkstra, *Idols of Perversity*, S. 135–151.

<sup>65</sup> M. Walser, *Ein liebender Mann*, Reinbek bei Hamburg 2015, S. 71.

<sup>66</sup> S. Berg, *Der Tag, als meine Frau einen Mann fand*, München 2015, S. 162.

<sup>67</sup> D. Wagner, *Leben*, Reinbek bei Hamburg 2013, S. 118.

<sup>68</sup> Ebenda, S. 143.

<sup>69</sup> S. Scholl, *Wir sind die Früchte des Zorns*, Zürich 2013, S. 224–225.



Es scheint, dass sich in solchen nicht-erotischen und die Grenzen einer neuen Körperbetrachtung sondierenden Momenten die von Hettche definierte „neue Keuschheit der Pornografie“ offenbart – weit von der sakralen Anbetung des schönen Körpers, die sich nach dem verlorenen Reiz des Unbekannten sehnt, und ebenso weit vom pauperisierten Eros entfernt. Der unmittelbare Körper scheint keine anderen Ziele zu haben, als sich selbst zu veranschaulichen. Es bleibt jedoch fraglich, ob und in welchem Ausmaß (Genres, Medien, Publika) diese Poetik nach der Zäsur des Krisenjahres 2020 mit seinem gesteigerten Pornokonsum und der fortgeschrittenen Virtualisierung des Körpers als wirksame Alternative zum pornografischen Modus betrachtet werden kann.



Rafał Pokrywka (Kazimierz Wielki University in Bydgoszcz)  
ORCID: 0000-0002-5510-9412, e-mail: rafal.pokrywka@ukw.edu.pl

THE NAKED BODY IN THE GERMAN-LANGUAGE LITERATURE  
AT THE END OF THE 19<sup>TH</sup> CENTURY AND AT THE BEGINNING  
OF THE 21<sup>ST</sup> CENTURY

ABSTRACT

This paper attempts to compare depictions of the naked body in the German-language literature at the end of the 19<sup>th</sup> century and at the beginning of the 21<sup>st</sup> century. In the first part of the study, “1870–1900: openings”, erotic-sacral descriptions of the body, i.e. in the works by Leopold von Sacher-Masoch, Richard Dehmel, Stanisław Przybyszewski, Hermann Bahr, Frank Wedekind, and Thomas Mann, are discussed. The dialectic of spirit and body, sadomasochistic tendencies, and the fascination for the child’s body in the literature of this period of modernity are emphasised. In the second part, “2000–2020: closings”, attention turns to the phenomenon of the “new chastity of pornography” (Thomas Hettche). This mode of presentation of the human body consists in a non-erotic, objective, and distanced perspective which can be found i.e. in the works by Helene Hegemann, Christoph Höhtker, Lilly Lindner, Sibylle Berg, Martin Walser, David Wagner, and Sabine Scholl. Both modes complement themselves in a dialectic way, they constitute also two possibilities to escape the one-dimensional poetics of pornography.

KEYWORDS

body, nudity, sexuality, eroticism, pornography, German-language literature, modernity, postmodernity

