

Claudia Jacobi

Narrative der Essstörung

Mimesis

Romanische Literaturen der Welt

Herausgegeben von
Ottmar Ette

Band 114

Claudia Jacobi

Narrative der Essstörung

Eine transdisziplinäre Diskursanalyse des
zeitgenössischen Films und der Erzählliteratur
der Romania

DE GRUYTER

ISBN 978-3-11-123339-0
e-ISBN (PDF) 978-3-11-123389-5
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-123419-9
ISSN 0178-7489

Library of Congress Control Number: 2024933569

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2024 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Satz: Integra Software Services Pvt. Ltd.
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Inhaltsverzeichnis

Abkürzungsverzeichnis — VII

Danksagung — IX

I Einführung — 1

- I.1 Essstörungen in der Romania vom Mittelalter bis heute — 3
- I.2 Theoretisch-methodischer Zugang: Eine transdisziplinäre Diskursanalyse — 12
- I.3 Zusammensetzung des Korpus, Forschungsüberblick und Aufbau — 22

II Korpusanalyse — 31

- II.1 Narrative der Essstörung im zeitgenössischen mexikanischen Spielfilm: Simón Bross' *Malos hábitos* (2007) — 31
- II.2 Narrative der Essstörung im franko-maghrebinischen Roman: Nina Bouraouis *La voyeuse interdite* (1991) — 44
- II.3 *Manger l'autre* (2018) der mauritischen Autorin Ananda Devi: Der «grotesk-abjekte» adipöse Frauenkörper als «Bedrohung» der patriarchalen Ordnung — 64
- II.4 Der anorektische Körper als Chiffre patriarchaler Strukturen und antidemokratischer Ordnung: *Êxtase* (2020) der brasilianischen Regisseurin Moara Passoni — 97
- II.5 Narrative der Essstörung in der spanischen Erzählliteratur: Anorexia nervosa, Geschlechterkampf und triebhafte Einverleibung in Almudena Grandes' *Malena, una vida hervida* (1996) — 118
- II.6 Narrative «männlicher» Essstörungen: Von der «Fresssucht» als Symptom habituell verinnerlichter Herrschaftsstrukturen — 139
- II.7 Ballett und Anorexia nervosa im belgischen Roman: Amélie Nothombs *Robert des noms propres* (2002) — 166
- II.8 Subalternes Sprechen im Postkolonialismus: Die Praxis der «Zwangsfütterung» in Mauretanien am Beispiel von Mariem mint Touilebs und Sophie Caratinis *La fille du chasseur* (2011) — 189
- II.9 Das Paradigma der *body positivity* im zeitgenössischen Spielfilm: *Ella es Ramona* (2015) von Hugo Rodríguez (Argentinien/Mexiko) — 205
- II.10 Ein Tabubruch: Jonathan Bazzis Darstellung männlicher Magersucht in *Lascio a voi la body positivity. Io voglio solo essere magro* (2021) — 230

VI — Inhaltsverzeichnis

III — Schlussreflexion und Ausblick — 240

Bibliographie — 245

Allgemeines Register — 261

Abkürzungsverzeichnis

- BIV Gemma Lienas: *Billete de ida y vuelta*. Barcelona: Planeta 2014.
- BF Amélie Nothomb: *Biographie de la faim*. Paris: Albin Michel 2004.
- E Moara Passoni: *Êxtase*. São Paulo: Busca Vida Filmes 2020.
- ER Hugo Rodríguez: *Ella es Ramona*. Mexiko-Stadt: Videomax 2015.
- FC Sophie Caratini: *La fille du chasseur*. Vincennes: Thierry Marchaisse 2011.
- G Daniel Sánchez Arévalo: *Gordos*. Madrid: Alta Films 2009.
- HA Amélie Nothomb: *L'Hygiène de l'assassin*. Paris: Albin Michel 1992.
- HM Malika Mokeddem: *Les Hommes qui marchent*. Paris: Grasset 1997.
- I Malika Mokeddem: *L'Interdite*. Paris: Grasset 1993.
- LV Nancy Huston: *La virevolte*. Arles: Actes Sudes 1994.
- M Almudena Grandes: Malena, una vida hervida. In: Dies.: *Modelos de Mujer*. Barcelona: Tusquets 1996, S. 71–105.
- MA Ananda Devi: *Manger l'autre*. Paris: Zulma 2021.
- MDH Luis Martínez de Mingo: *Morir de hambre: Cartas a una anoréxica*. Barcelona: Diagonal 2002.
- MH Simón Bross: *Malos hábitos*. Mexiko-Stadt: Altavista Films 2005.
- MHO Malika Mokeddem: *Mes hommes*. Paris: Grasset 2005.
- MT Amélie Nothomb: *Métaphysique des tubes*. Paris: Albin Michel 2000.
- P Michel Houellebecq: *Plateforme*. Paris: Flammarion 2001.
- PC Antonia Romero: *Peso cero*. Valencia: Diálogo 2007.
- PE Michel Houellebecq: *Les particules élémentaires*. Paris: Flammarion 1998.
- PS Giorgio Falco: *Il paradosso della sopravvivenza*. Turin: Einaudi 2023.
- RBC Carlos Puerto: *Rosas blancas para Claudia*. Stuttgart: Schmetterling 2014.
- RNP Amélie Nothomb: *Robert des noms propres*. Paris: France loisirs 2002.
- RSN Walter Siti: *Resistere non serve a niente*. Mailand: Rizzoli 2012.
- S Sabrina Kherbiche: *La Suture*. Alger: Laphomic 1993.
- SF Beatriz Esteban: *Seré frágil*. Barcelona: Planeta 2017.
- TI Malika Mokeddem: *La transe des insoumis*. Paris: Grasset 2003.
- TO Malika Mokeddem: *Je dois tout à ton oubli*. Paris: Grasset 2008.
- VI Nina Bouraoui: *La voyeuse interdite*. Paris: Gallimard 1991.

Danksagung

Für die Unterstützung bei der formalen Anpassung des Dokuments, Transkriptionen und/oder bei der Lektüre des Manuskripts danke ich Álvaro Arango Vallejo, Celina Küppers, Claudia Cuadra, Fabricio Silva Nascimento, Julia Gaa, Lena Schönwälder, Lisa Tenderini, Maya Grünschloss, Ann-Kristin Fenske, Wulfhild Schwietzer und Yannick Ossa.

Mein Dank gebührt ebenso der DFG für ihre freundliche Unterstützung im Rahmen der Heisenberg-Förderung.

I Einführung

Laut Studien des Robert Koch-Instituts zeigte im Jahr 2008 in Deutschland fast jedes dritte Mädchen und jeder sechste Junge zwischen elf und siebzehn Jahren Symptome einer Essstörung.¹ Damit zählt pathologisches Essverhalten bereits bei Kindern und Jugendlichen zu den häufigsten chronischen Gesundheitsleiden der Gesellschaft, wobei die Magersucht als die psychische Erkrankung mit der höchsten Mortalitätsrate überhaupt gilt.² Adipositas und Anorexia nervosa sind, genau wie die Bulimie, ein postmodernes Phänomen der zeitgenössischen Überflussgesellschaft und finden sich besonders häufig in den westlichen Industrienationen³ sowie in den wohlhabenden Schichten lateinamerikanischer Länder, insbesondere in Brasilien, Mexiko, Venezuela und Kolumbien.⁴ In Epochen, in denen Lebensmittelknappheit herrschte, galt physische Korpulenz in der westlichen Welt noch als positiv konnotiertes Zeichen des Wohlstands.⁵ Zu Zeiten, in denen sich die breite Masse der Gesellschaft hochverarbeitete Lebensmittel und Fast Food vor dem Fernseher leisten kann, hat sich hingegen der schlanke Körper zunehmend als Statussymbol und Schönheitsideal durchgesetzt.

Die vorliegende Studie verfolgt das Ziel einer transdisziplinären Diskursanalyse von Narrativen der Essstörungen im zeitgenössischen Film und der Erzählliteratur der Romania. Sie untersucht eine Vielzahl an Werken, welche die Essstörung nicht nur als individual-psychologische Überanpassung an zeitgenössische Schönheitsdiktate, sondern als sozio-kulturelle Metapher darstellen, die gesellschaftliche Macht- und Dominanzverhältnisse am (Frauen-)Körper ablesbar macht. Diese These wird anhand von filmischen und literarischen Beispielen von Südwesteu-

1 Robert Koch-Institut (Hg.): *Erkennen – Bewerten – Handeln: Zur Gesundheit von Kindern und Jugendlichen in Deutschland*. Berlin: RKI 2008. [https://www.rki.de/DE/Content/Gesundheitsmonitoring/Studien/Kiggs/Basiserhebung/GPA_Daten/Essverhalten.pdf?__blob=publicationFile#:~:text=Erwartungsgem%C3%A4%C3%9F%20liegt%20der%20Anteil%20der,\(Tabelle%202.7.2.1\)](https://www.rki.de/DE/Content/Gesundheitsmonitoring/Studien/Kiggs/Basiserhebung/GPA_Daten/Essverhalten.pdf?__blob=publicationFile#:~:text=Erwartungsgem%C3%A4%C3%9F%20liegt%20der%20Anteil%20der,(Tabelle%202.7.2.1)) [letzter Zugriff: 10.09.2023].

2 Jon Arcelus/Alex J. Mitchell u. a.: Mortality Rates in Patients with Anorexia Nervosa and Other Eating Disorders. A Meta-Analysis of 36 Studies. In: *Archives of General Psychiatry* 68, 7 (2011), S. 724–731.

3 Vgl. Robert Gugutzer: Der Körper als Identitätsmedium: Eßstörungen. In: Markus Schroer (Hg.): *Soziologie des Körpers*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2018, S. 323–355, hier: S. 324; David B. Morris: *Krankheit und Kultur. Plädoyer für ein neues Körperverständnis*. München: Kunstmann 2000, S. 180.

4 David R. Kolar/Dania L. Mejía Rodriguez u. a.: Epidemiology of Eating Disorders in Latin America: A Systematic Review and Meta-Analysis. In: *Current Opinion in Psychiatry* 29, 6 (2016), S. 363–371.

5 Ulrike Abel-Wanek: Körperideal im Wandel. Dicker Bauch als Sexsymbol. In: *Pharmazeutische Zeitung. Die Zeitschrift der deutschen Apotheker* 20 (2014). <https://www.pharmazeutische-zeitung.de/ausgabe-202014/dicker-bauch-als-sexsymbol/> [letzter Zugriff: 10.09.2023].

ropa und Kanada, über Lateinamerika und den Maghreb bis hin zu Nordwestafrika veranschaulicht. So vielfältig die hier präsentierten Narrative der Essstörung und die ihnen zugrundeliegenden Idealvorstellungen des Körpers auch sein mögen – die Essstörung fungiert immer wieder als Projektionsfläche hierarchischer Gesellschaftsordnungen, die soziale Missstände am (Frauen-)Körper ablesbar macht.

I.1 Essstörungen in der Romania vom Mittelalter bis heute

Als diagnostizierbare Krankheiten erscheinen Magersucht und Bulimie erst in den 1970er-Jahren, in denen auch die *Society of Anorexia and Bulimia* (1978) gegründet wurde und erste Berichte über hungernde junge Frauen in den Massenmedien erschienen.⁶ Essstörungen gelten heute als medizinisch-psychiatrisch definierte Krankheiten und sind ein kollektives Phänomen, wohingegen sie in der westlichen Welt des Mittelalters und der frühen Neuzeit vielmehr als «bewundernswertes Einzelschicksal» hervortraten.⁷ In seiner Monographie *Holy Anorexia* aus dem Jahr 1987 vergleicht der Historiker Rudolph Bell religiöse Formen des extremen Fastens italienischer Heiliger zwischen dem 12. und 17. Jahrhundert mit zeitgenössischen Formen der Anorexia nervosa.⁸ Angesichts der prekären Versorgungslage war eine «gewiss[e] Magerkeit» der Regelfall – als «popolo grasso» galten die besser gestellten Stände.⁹

Die Nahrungsabstinenz von Frauen im Mittelalter wurde in der Regel dokumentiert, wenn sie von kirchlichen Autoritäten ergebnislos überprüft und als übernatürliches Phänomen bzw. als «Wunder» anerkannt wurde, welches für die Heiligsprechung relevant war und zum Ruhm des jeweiligen Klosters beitrug.¹⁰ In seiner Studie *Heißhunger. Historische Bedingungen der Bulimia nervosa* (1990) wirft der Psychologe und Psychoanalytiker Tilmann Habermas dem Historiker Bell allerdings vor, dass die nachgewiesenen Parallelen zwischen historischer *anorexia mirabilis* und zeitgenössischer Anorexia nervosa auf einer «verhaltensdeskriptiven» und «unreflektierten» psychologischen Herangehensweise beruhen.¹¹ Symptomatisch betrachtet hätten diese Frauen nicht an dem gelitten, was heute als Magersucht bezeichnet wird, zumal ihr Körpergewicht und -umfang für sie subjektiv keine Rolle spielte.¹² Die physische Reduktion ihres Körpers habe demnach nicht im Mittelpunkt ihrer intentionalen Nahrungsverweigerung gestanden. Sie hätten diesen viel-

6 David B. Morris: *Krankheit und Kultur*, S. 180.

7 Robert Gugutzer: Der Körper als Identitätsmedium, S. 324–345.

8 Rudolph Bell: *Holy Anorexia*. Chicago: University of Chicago Press 1987.

9 Tilmann Habermas: *Heißhunger. Historische Bedingungen der Bulimia nervosa*. Frankfurt am Main: Fischer 1990, S. 43.

10 Ebda., S. 37. Elke Pahud de Mortanges weist darauf hin, dass Nahrungsabstinenz keinesfalls eine rein weibliche Praxis war und ebenfalls von christlichen Mönchen, Kirchenlehrern, Wüstenvätern und Eremiten durchgeführt wurde, etwa von Franz von Assisi und Bernard de Clairvaux. Vgl. Elke Pahud de Mortanges: *Bodies of Memory and Grace: Der Körper in den Erinnerungskulturen des Christentums*. Zürich: Theologischer Verlag Zürich 2022, S. 69.

11 Tilmann Habermas: *Heißhunger*, S. 39.

12 Ebda., S. 43.

mehr als «Inbegriff des Bösen» bzw. Teufel im Leib malträtiert.¹³ Habermas insistiert somit auf der masochistisch-selbstbestrafenden Komponente der christlichen Askese, die im Sinne der *imitatio Christi* mit der Idee der Erlösung durch Leiden verbunden war.¹⁴ Von Nonnen und Mönchen wurde im Sinne der Kardinaltugend der Mäßigung grundsätzlich Keuschheit, Schlafentzug und Fasten erwartet.¹⁵ Die Asketen kasteiten sich darüber hinaus, indem sie härene Hemden trugen, Würmer aßen, Wundsäfte von Kranken tranken und durch die selbst auferlegte Buße ihre Schuldgefühle und die gefürchtete Strafe Gottes zu mildern suchten.¹⁶

Eine Gemeinsamkeit zwischen *anorexia mirabilis* und Anorexia nervosa sieht Habermas jedoch darin, dass die mittelalterlichen Heiligen die christliche Praxis der Askese auf ähnliche Weise übertrieben wie heutige Magersüchtige ihre Gewichtskontrolle. Beide streben ihm zufolge nach einer «unerreichbaren Perfektion».¹⁷

Besonders prominente Beispiele sind Chiara di Assisi (1193/1194–1253) und Caterina da Siena (1347–1380), denen Dacia Maraini eine Erzählung (*Chiara di Assisi. Elogio della disobbedienza*, 2013) und ein Theaterstück (*I digiuni di Santa Catarina*, 1999) gewidmet hat. Wie in der mittelalterlichen Hagiographie überliefert ist, soll die Mystikerin Caterina da Siena sich, entgegen den von ihrer Familie verfüigten Heiratsplänen, in einer Vision als Braut Christi erkannt haben und seitdem in ihrer Zelle harte körperliche Bußübungen und Nahrungsabstinenz praktiziert haben. Von Beginn der Pubertät an habe sie sich nur noch von Wasser, Kräutern und der Heiligen Hostie ernährt und sich übergeben, wenn sie zum Essen gedrängt wurde. Auch die fiktive Volksheldin Wilgefortis (lat. «virgo fortis», dt. «starke Jungfrau»), die als portugiesische Königstochter galt und zwischen dem 8. und 11. Jahrhundert gelebt haben soll, begann der Legende nach als Reaktion auf die drohende Verheiratung ein asketisches Leben zu führen. Sie bat Gott, sie von der Eheschließung mit einem Heiden zu verschonen, und wurde durch einen starken Bartwuchs nach damaligem Verständnis so «verunstaltet», dass der Brautwerber das Interesse an ihr verlor.¹⁸ Der zornige Vater ließ sie daraufhin durch Kreuzigung hinrichten, sodass sie heute insbesondere in Gemälden und Skulpturen als bärtige gekreuzigte Frau überliefert ist und von der LGBTQIA+-Bewegung als Patronin der Gender-Fluidität gefeiert wird.¹⁹

13 Ebda., S. 45.

14 Ebda.

15 Ebda., S. 44.

16 Ebda., S. 45.

17 Ebda., S. 44.

18 Vgl. ebda., S. 39.

19 Vgl. dazu: Robert Mills: Seeing Gender Then and Now: Saint Wilgefortis and Trans Identities. In: *Archéologies des transidentités* [mündlicher Vortrag]. Paris: Sorbonne-Universität, 25.11.2021.

Angesichts dieser Beispiele sieht Habermas eine weitere Gemeinsamkeit der historisch weit auseinanderliegenden Erscheinungsformen der Anorexia in der mit ihr einhergehenden Sexualabwehr, wobei der Hunger als *pars pro toto* für den Trieb überhaupt stehe: Der Nahrungsverzicht der Heiligen setze regelmäßig als Reaktion auf den väterlichen Plan der Verheiratung ein, und die asketischen Praktiken nehmen dem «Objekt des Streites, ihrem Körper» den «Brautwert».²⁰ Elke Pahud de Mortanges weist darauf hin, dass man diese Körperpraxis dementsprechend auch als «Akt der Selbstermächtigung» verstehen könne, durch den Frauen sich «der kulturellen Codierung des weiblichen Körpers» entzogen und die «Deutungshoheit und Selbstverfügung» über ihren Körper beanspruchten.²¹ Christine Ott geht so weit, die Nahrungsverweigerung als «Rebellion gegen die Rolle der Frau in einem patriarchalischen System» zu bezeichnen.²² In der Tat war das Kloster zu dieser Zeit für junge Frauen der effektivste Weg, um einer von der Familie verfügbaren Heirat zu entkommen.

Die Analysekapitel werden zeigen, dass sich Narrative der Essstörung des 20. und 21. Jahrhunderts immer wieder auf die Nahrungsverweigerung der mittelalterlichen Heiligen beziehen (vgl. z. B. Kapitel II.1 und II.7) und dass Magersucht auch hier als Form der Sexualabwehr und generalisierten Triebunterdrückung dargestellt wird, durch die sich die Protagonistinnen dem männlichen Blick zu entziehen versuchen.

Die frühesten medizinischen Überlegungen zur Magersucht werden dem britischen Arzt Richard Morton zugeschrieben, der im Jahr 1689 Fallberichte von Magersüchtigen mit dem Begriff «nervous consumption» besetzte und auf Traurigkeit und nervöse Zustände zurückführte.²³ Die erste Falldarstellung der Bulimie stammt laut Habermas aus dem Jahr 1932. Zuvor habe es lediglich Einzeldarstellungen, wie etwa Paul Briquets Beschreibung einer Frau gegeben, die monatelang starken Appetit hatte, aber nach dem Essen alles sofort wieder erbrach.²⁴ Als Krankheitsbild wurde Bulimia nervosa erst 1979/1980 detailliert erfasst und definiert.²⁵ Adipositas hingegen wurde erst im Jahr 2000 von der Weltgesundheitsorga-

²⁰ Tilmann Habermas: *Heißhunger*, S. 45–46; S. 71.

²¹ Elke Pahud de Mortanges: *Bodies of Memory and Grace*, S. 69. Sie zitiert bezüglich des Begriffs der «Codierung» Christina von Brauns Monographie *Versuch über den Schwindel. Religion, Schrift, Bild, Geschlecht*. Zürich/München: Pendo Verlag 2001, S. 395.

²² Christine Ott: *Identität geht durch den Magen. Mythen der Esskultur*. Frankfurt am Main: Fischer 2017, S. 107.

²³ Vgl. Manfred M. Fichter: Essstörungen. In: Jürgen Schölmerich (Hg.): *Medizinische Therapie 2007/2008*. Berlin: Springer 2007, S. 159.

²⁴ Paul Briquet: *Traité clinique et thérapeutique de l'hystérie*. Paris: Baillière 1859, S. 255. Zitiert nach: Tilmann Habermas: *Heißhunger*, S. 79.

²⁵ Ebda.

nisation als Krankheit anerkannt, obwohl extremes Übergewicht vom schottischen Arzt Malcolm Flemyng bereits 1760 und vom britischen Chirurg William Wadd 1810 als pathologisch eingestuft wurde.²⁶ Einen gewissen Grad an ‚Wohlbeibtheit‘ sah Wadd hingegen, vergleichbar mit seinem deutschen Kollegen Wilhelm Ebstein, als ‚bewundernswert‘²⁷ bzw. als Indikator für ‚Gesundheit‘ und ‚Schönheit‘.²⁸ In vorigen Jahrhunderten galt ein gewisser ‚Embonpoint‘ als Zeichen des Wohlstands derjenigen, die sich Nahrungsmittelüberfluss leisten konnten,²⁹ wurde jedoch, wie Andrea Baldan und Christine Ott zeigen, je nach Kontext auch zum Sinnbild sündhafter Schlemmerei, die in Mittelalter und Früher Neuzeit moralisch und bisweilen auch medizinisch abgewertet wurde.³⁰

William Gull, ein Leibarzt der Königin Victoria, prägte 1873 den Begriff der ‚Anorexia nervosa‘,³¹ während der französische Arzt Ernest-Charles Lasègue im selben Jahr die Bezeichnung der ‚anorexie hystérique‘ einführte und diese im Sinne der Überlegungen zur Hysterie des französischen Pathologen und Neurologen Jean Martin Charcots als «perversion mentale» rubrizierte.³²

Im 19. Jahrhundert verschiebt sich die dominante Auslegung im Diskurs über das freiwillige Hungern demnach von einem für die Heiligsprechung relevanten Wunder christlich-asketischer Selbstaufgabe zur Geisteskrankheit.³³ Anorexia nervosa wird

26 Katja Kupfer-Geißler: Abstrusitäten des Diätenwahns. In: *Hebammen Wissen. Expertise – Evidenz – Erfahrung* 2, 2 (2021), S. 58.

27 Wilhelm Ebstein: *Die Fettleibigkeit (Corpulenz) und ihre Behandlung nach physiologischen Grundsätzen*. Wiesbaden: Bergmann 1883, S. 6.

28 «Fat is, of all the humours or substances forming part of the human body, the most diffused; a certain proportion of it is indicative of health, and denotes being in good condition – nay, is even conducive to beauty; but when in excess – amounting to what may be termed *obesity* – it is not only in itself a disease, but may be the cause of many fatal effects, particularly in acute disorders». William Wadd: Comments on Corpulency. In: *Quarterly Journal of Science, Literature, and Art* 1828, S. 16–29, hier: S. 26.

29 Vgl. Tilmann Habermas: *Heißhunger*, S. 75. Zu Fettleibigkeit in der Frühen Neuzeit: Andrea Baldan: Der fette Monarch? Darstellungen der Könige und Königinnen des Schlaraffenlandes in Frankreich und Italien (13.–19. Jh.). In: Sofina Dembruk/Claudia Jacobi u. a. (Hg.): *La Renaissance <trop en corps>. Perspectives croisées sur le corps renaissant*. Heidelberg: Winter 2023, S. 103–119.

30 Vgl. ebda.; Christine Ott: Fette Körper in der Vormoderne. Überlegungen zu einer literarischen Geschichte des Dickseins. In: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 256, 2 (2019), S. 350–370; Christine Ott: Körperfülle als ästhetisches Problem in der Frühen Neuzeit. In: ebda., S. 81–102.

31 William Gull: Anorexia nervosa (apepsia hysterica, anorexia hysterica) 1868. In: *Obesity Research* 5, 5 (1997), S. 498–502.

32 Ernest-Charles Lasègue: De l’anorexie hystérique. In: *La Cause freudienne* 68, 1 (2008), S. 82–93, hier: 87.

33 Corinna Schmechel: *Von Sorgen, Sünden und Süchten. Eine genealogische Betrachtung der Problematisierung diätischer Körperpraxen und ihrer Vergeschlechtlichung*. Berlin: Humboldt-Univers-

zur ›Frauensache‹ und zum gängigen Symptom des Nervenleidens Hysterie erklärt, deren Entstehung im Allgemeinen auf die besonders ausgeprägte ›Emotionalität‹ und ›Vulnerabilität‹ des weiblichen Geschlechts und im Spezifischen auf exzessive und ›verwirrende‹ Lektüren junger Mädchen zurückgeführt wird.³⁴

Derartige Stereotype im Zusammenhang mit der ›emotionalen Labilität‹ des ›Weiblichen‹ finden auch Eingang in die Literatur. So zeigen etwa die Protagonistinnen in Theodor Fontanes *Effi Briest* (1894/1895) und Gustave Flauberts *Madame Bovary* (1856) entsprechende Symptome: Effi erkrankt an einem ›Nervenleiden‹ und beschließt, fortan «von Tee und Sodawasser zu leben»,³⁵ während Emma an einer diffusen Angststörung, zunehmendem Realitätsverlust und Stimmungsschwankungen leidet, Essig zum Abnehmen trinkt und schließlich völlig den Appetit verliert («Dès lors, elle but du vinaigre pour se faire maigrir, contracta une petite toux sèche et perdit complètement l'appétit»³⁶).

Iris Schäfer beobachtet in ihrer germanistischen Dissertationsschrift *Von der Hysterie zur Magersucht: Adoleszenz und Krankheit in Romanen und Erzählungen der Jahrhundert- und der Jahrtausendwende* beachtliche Parallelen in der Darstellung von an Hysterie leidenden adoleszenten Figuren um 1900 und an Magersucht Erkrankten um 2000. Sie kommt in ihrer literaturwissenschaftlichen Studie zu einem ähnlichen Schluss wie der Psychoanalytiker Tilmann Habermas, wenn sie beide Krankheitsbilder als Bewältigungsstrategien von Pubertätskonflikten einstuft und den Körper zum Medium erklärt, der ein diffuses Unwohlsein ausdrückt, welches anders nicht artikuliert werden kann oder darf.³⁷

Auch die kanadische Autorin Nancy Huston vertritt die Auffassung, dass Magersucht heutzutage gesellschaftlich die gleiche Rolle einnimmt wie Hysterie zu

sität zu Berlin 2014, S. 26. «Niemand kann für geistig gesund erklärt werden, der ohne Grund hungert und dabei sein Leben und seine Gesundheit in Gefahr bringt. Falls noch mehr Fälle ›fastender Mädchen‹ auftauchen sollten, wäre es meiner Meinung nach am besten, wenn das Thema dem Ausschuss für Geisteskrankheiten vorgetragen würde». Campbell, 1878. Zitiert nach: Joan Jacobs Brumberg: *Todeshunger: Die Geschichte der Anorexia nervosa vom Mittelalter bis heute*. Frankfurt am Main: Campus Verlag 1994, S. 76.

34 Vgl. z. B. Otto Binswanger: *Die Hysterie*. Wien: Hölder 1904. Zitiert nach: Corinna Schmechel: *Von Sorgen, Sünden und Süchten*, S. 26. «Wenn ein kränkliches, leicht zu beeinflussendes, emotional veranlagtes und nervöses Mädchen durch religiöse Lektüre stimuliert und verwirrt wird, kommt es wahrscheinlich bald dazu, daß sie Symptome vortäuscht, bis sie selbst fast daran glaubt». Joan Jacobs Brumberg: *Todeshunger*, S. 73.

35 Theodor Fontane: *Effi Briest*. Stuttgart: Reclam 2002 [1969], S. 222.

36 Gustave Flaubert: *Madame Bovary*. In: Albert Thibaudet (Hg.): *Œuvres de Flaubert. La tentation de Saint Antoine, Madame Bovary, Salammbô*. Paris: Gallimard 1946, S. 386.

37 Iris Schäfer: *Von der Hysterie zur Magersucht: Adoleszenz und Krankheit in Romanen und Erzählungen der Jahrhundert- und der Jahrtausendwende*. Oxford/New York u. a.: Peter Lang 2015; Tilmann Habermas, *Heißhunger*, S. 46; Vgl. auch: Christine Ott: *Identität geht durch den Magen*, S. 107.

Zeiten Freuds: In beiden Fällen handle es sich um eine weibliche ›Wahlkrankheit‹, die nahezu ausschließlich weiße Frauen aus mehr oder weniger wohlhabenden Gesellschaftsschichten in hochentwickelten, demokratischen Industrienationen treffe.³⁸ Damit ergibt sich in Michel Foucaults Sinne eine diskursive ›Anorektisierung‹ des Frauenkörpers zu Machtzwecken als logische Konsequenz der ›Hysterisierung‹ im 19. Jahrhundert.³⁹ Über die erwähnten Ähnlichkeiten hinaus dürfte deutlich geworden sein, dass psychologische und medizinische Konzepte nicht ohne weiteres retrospektiv angewendet werden können und dass auf ein bestimmtes Schönheitsideal abzielendes pathologisches Essverhalten in der westlichen Welt ein historisch relativ junges Phänomen ist.⁴⁰

Dabei soll jedoch nicht der fälschliche Eindruck entstehen, dass sich das epidemische Ausmaß von Essstörungen auf diesen Teil der Erdkugel beschränkt. In zahlreichen Ländern Mittel- und Südamerikas haben sich Übergewicht und Adipositas als Volkskrankheit etabliert, darunter insbesondere Bahamas, Chile und Mexiko. Während Mexiko bis in die 1970er-Jahre noch ein massives Problem mit Unterernährung hatte, verzeichnet das Land in den 2010er-Jahren einen ganz anderen, ebenso beunruhigenden Weltrekord: Laut einem Bericht der UN-Weltgesundheitsorganisation waren im Jahr 2013 siebenzig Prozent der mexikanischen Bevölkerung übergewichtig, jeder Dritte sogar fettleibig.⁴¹ Mit dieser Statistik überholte die mexikanische Bevölkerung ihre US-amerikanischen Nachbarn und galt 2013 als die fettleibigste Nation der Welt. Dieser Wandel ist auf die seit den 1980er-Jahren vorantreibende Globalisierung und Urbanisierung des Landes und die damit verbundene Verbreitung internationaler Fast-Food-Ketten zurückzuführen, die die einheimische Küche zunehmend verdrängt haben. Durch die mit der Fettleibigkeit einhergehenden Gesundheitsrisiken (Diabetes, Bluthochdruck, Herz-Kreislauf-Erkrankungen etc.) haben Kinder in Mexiko heute erstmals in der Geschichte des Landes eine geringere Lebenserwartung als ihre Eltern.⁴² Da die genannten gesundheitlichen Beeinträchtigungen besonders schwere COVID-19-Verläufe begünstigen, wurde im Jahr 2020 in Bezug auf die extrem hohe Mortalitätsrate der COVID-19-Patienten in Mexiko in der medialen Berichterstattung

38 «L'anorexie occupe aujourd'hui très exactement la place qu'occupait l'hystérie à l'époque de Sigmund Freud. Maladie féminine de choix, elle frappe presque exclusivement des femmes blanches de milieu plus ou moins aisé, vivant dans les pays développés et démocratiques». Nancy Huston: *Reflets dans un œil d'homme*. Arles: Actes Sud 2012, S. 147.

39 Michel Foucault: *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*. Paris: Gallimard 1976, S. 137.

40 Vgl. Robert Gugutzer: *Der Körper als Identitätsmedium*, S. 326.

41 World Health Organization (Hg.): *Country Cooperation Strategy*. Mexico. Genf: WHO 2016. <http://www.who.int/countries/en/> [letzter Zugriff: 10.09.2023].

42 Ebd.

immer wieder von einer «doppelten Epidemie» gesprochen.⁴³ Gleichzeitig verbreiteten Telenovelas, Modezeitschriften und Werbeplakate im Mexiko der 1990er- und 2010er-Jahre ein extrem schlankes Körperideal – einer der Faktoren, auf den die Soziologin Karine Tinat das ebenfalls weit verbreitete Phänomen der Anorexia nervosa zurückführt.⁴⁴ Die höchsten Magersuchtraten in Lateinamerika verzeichnete in den vergangenen Jahrzehnten allerdings Brasilien, wo die Fashion- und Beautyindustrie gesellschaftlich einen ganz besonderen Stellenwert einnimmt⁴⁵ und es in den 2000er-Jahren immer wieder zu Schlagzeilen aufgrund von Todesfällen sogenannter *Size-Zero-Models* kam, wie etwa der besonders prominente Fall von Ana Carolina Reston im Jahr 2006. Damit orientiert sich Lateinamerika am westlichen Vorbild, wo der dünne Körper in den 1990er- und 2010er-Jahren nicht nur zum Schönheitsideal, sondern auch zum Indikator von Klassenzugehörigkeit wurde (vgl. II.1).

Die Gender Studies vertreten seit den 1980er-Jahren die These, dass das soziokulturelle Umfeld der Auslöser für Essstörungen sei.⁴⁶ So stuft etwa Susan Bordo in *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture, and the Body* (1993) Essstörungen gemeinhin als Reaktion auf den gesellschaftlichen Druck ein, medialen Schönheitsidealen zu entsprechen.⁴⁷ Zuvor hatte bereits Susie Orbach in ihrer 1986 erschienenen Monographie *Hunger Strike* Essstörungen als unbewusste Äußerungen eines Unbehagens beschrieben, das mit Worten nicht artikuliert werden könne.⁴⁸ Tatsächlich wurden Feministinnen, die sich in den 1980er-Jahren mit weiblichen Essstörungen auseinandersetzten, immer wieder Vorwürfe von Mediziner*innen und Psycholog*innen gemacht, sie würden Anorexie als Rebellion gegen das Patriarchat zelebrieren.⁴⁹

Die Willkür und der soziale Konstruktionscharakter des angestrebten und in der eigenen Selbstwahrnehmung pathologisch verzerrten Körperideals von an Anorexie leidenden Patientinnen wird im Vergleich zu weiteren Ländern und Kul-

43 Vgl. z. B. Manuel Garrod: ¿Por qué la pandemia por obesidad es mucho más letal que la del COVID-19? In: *Código. La revista de la Canifarma* (4.11.2020). <https://codigof.mx/por-que-la-pandemia-a-por-obesidad-es-mucho-mas-letal-que-la-del-covid-19/> [letzter Zugriff: 14.09.2023].

44 Karine Tinat: *Las bocas útiles: Aproximaciones sociológicas y antropológicas a la anorexia*. Mexiko-Stadt: El Colegio de México 2019, S. 17ff.

45 David R. Kolar/Dania L. Mejía Rodríguez u. a.: *Epidemiology of Eating Disorders in Latin America*, S. 363–371.

46 Vgl. dazu: Christine Ott: *Identität geht durch den Magen*, S. 111.

47 Vgl. hierzu: Susan Bordo: *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*. Berkeley: University of California Press 1993, S. 176.

48 Susie Orbach: *Hunger Strike. The Anorectic's Struggle as a Metaphor for Our Age*. New York/London: Karnac 2005 [1986], S. 83.

49 Christine Ott: *Identität geht durch den Magen*, S. 109.

turen der Romania besonders deutlich: Im nordwestafrikanischen Mauretanien gelten Übergewicht, Dehnungsstreifen, Hängebrüste und ein voluminöses Hinterteil etwa als so ästhetisch, dass Frauen vor ihrer Verheiratung traditionell einer sozial etablierten ‚Zwangsfütterung‘ (*gavage*) unterzogen wurden. Obwohl diese gesellschaftlich auferlegte Essstörung seit Jahren gesetzlich verboten ist, ergab eine Studie des mauretanischen Ministeriums für Soziales, dass im Jahr 2008 immer noch vierundzwanzig Prozent der weiblichen Bevölkerung die Praxis des *gavage* am eigenen Leib erfahren hat.⁵⁰ Bereits ab einem Alter von drei Jahren werden Mädchen gemästet, bis ihre Periode einsetzt und sie bereit für den Heiratsmarkt sind. Auf kollektiven ‚Fütterungsfarmen‘ müssen sie unter Androhung von Strafen täglich mehr als sechzehntausend Kalorien fetter Kamelmilch mit Brei aus Hirse, Öl und Butter zu sich zu nehmen, da ein ‚gut gefüttertes‘ Mädchen für einen reichen Brautvater steht.

Seit einigen Jahren ist in der westlichen Welt ein Wandel vom *Size Zero*-Körper zum in der afrikanischen Welt schon länger etablierten kurvigen Körperideal zu bemerken. Allerdings ist das durch soziale Netzwerke und digitale Bildbearbeitung herbeigeführte Trugbild einer Sanduhrenfigur mit besonderem Fokus auf einem voluminösen Gesäß, das so prall und rund wie ein Pfirsich-Emoticon sein soll, ohne operative Eingriffe kaum zu erreichen. Dieser Trend ist insbesondere Kim Kardashian, Reality-TV-Star und Influencerin, zu verdanken, die ihr Hinterteil seit einigen Jahren rund dreihundertdreißig Millionen Followern stolz auf Instagram präsentiert. Somit etablierte sie nicht nur das ‚Belfie‘ bzw. ‚Butt-Selfie‘ als eine der populärsten Posen in den sozialen Netzwerken, sondern trug auch mit dazu bei, dass laut der *Internationalen Gesellschaft für plastische Chirurgie* der sogenannte *Brazilian Butt Lift*, eine operative Maßnahme zur Vergrößerung des Gesäßumfangs, zwischen 2015 und 2019 um fast sechszwanzig Prozent zunahm, obwohl es sich dabei um den risikoreichsten Eingriff der ästhetischen Chirurgie handelt.⁵¹ Zwar titelten die Zeitungen 2023 nach den Fashion Weeks in New York, London, Mailand und Paris *Size Zero* sei zurück,⁵² dies lässt sich allerdings statistisch noch nicht nachweisen.

50 Ministère des Affaires Sociales (Hg.): *Profil Genre Pays République Islamique de la Maurétanie*. Nouakchott: Groupe de la Banque africaine de développement 2015. https://www.afdb.org/fileadmin/uploads/afdb/Documents/Project-and-Operations/PROFIL_GENRE_MAUROITANIE-2015.pdf, S. 7 [letzter Zugriff: 23.09.2023].

51 Anne Feldkamp: Schönheitsideale. Der pralle Po: Maß aller Dinge? In: *Der Standard* (03.10.2021). <https://www.derstandard.de/story/2000129990779/der-pralle-po-mass-aller-dinge> [letzter Zugriff: 23.09.2023].

52 Elisa von Hof: Fashion Weeks ohne Plus-Size-Models. Schluss mit Plus. In: *Der Spiegel* (19.03.2023). <https://www.spiegel.de/kultur/fashion-weeks-ohne-plus-size-models-schluss-mit-plus-a-ea5cb0f8-34e6-4cfd-82ab-fa3f5696249c> [letzter Zugriff: 23.09.2023].

Unbestreitbar ist, dass der Fortschritt modernster Computertechnologie es so leicht wie nie zuvor macht, ein ›Idealbild‹ von sich selbst zu generieren. Bildbearbeitungsprogramme waren in den 1990er-Jahren nur Profis zugänglich, die mit Photoshop die Körper der ohnehin als unvergleichbare Ausnahmeschönheiten geltenden Supermodels retuschierten. Mittlerweile sind die bei sozialen Netzwerken wie Instagram, Snapchat oder TikTok hinterlegten Filter für jede Smartphone-Nutzerin verfügbar, wodurch ein nie dagewesener sozialer Druck zum perfekten Ich-Simulakrum entsteht. Seit 2018 wurde in plastisch-chirurgischen Fachzeitschriften die sogenannte ›Selfie-‹ bzw. ›Snapchat-Dysmorphia‹ als Krankheitsbild geprägt, eine auf die Verwendung von digitalen Filtern zurückzuführende Störung der Selbstwahrnehmung.⁵³ In der Tat belegt eine Studie der *Deutschen Gesellschaft für Ästhetisch-Plastische Chirurgie*, dass jede zehnte Patientin unter dreißig Jahren heutzutage *Social Media* als Beweggrund für ihren operativen Eingriff angibt.⁵⁴

Diese neusten ästhetischen Trends haben jedoch noch kaum Eingang in die zeitgenössische Literatur gefunden. In den Narrativen der Essstörung der 1990er- bis 2020er-Jahre, die den Gegenstand der vorliegenden Studie bilden, ist ›Snapchat-Dysmorphia‹ kein dominantes Thema. In Bezug auf die westliche Welt dominiert weitgehend das Schlankheitsideal. Die vorausgehenden Überlegungen sollten jedoch veranschaulicht haben, dass Körperbilder und das damit verbundene Essverhalten entsprechend ihres historischen und kulturellen Bezugsrahmens im Laufe der Zeit unterschiedliche Bedeutungen durchlaufen.⁵⁵ Der historische Wandel im Diskurs über Symptombilder pathologischen Nahrungsverhaltens zeigt, dass individuelle Körperideale und -konflikte stets in Bezug auf ihren kulturellen Hintergrund und historischen Augenblick kontextualisiert werden müssen⁵⁶ und, wie aus den folgenden Überlegungen hervorgehen wird, als sozio-kulturelle Metapher⁵⁷ verstanden werden können.

53 Susruthi Rajanala/Mayra B. C. Maymone u. a.: Selfies – Living in the Era of Filtered Photographs. In: *JAMA. Facial Plastic Surgery* 20, 6 (2018), S. 443–444; Kamleshun Ramphul/Stephanie G. Mejias: Is ›Snapchat Dysmorphia‹ a Real Issue? In: *Cureus* 10, 3 (2018), S. 1–2.

54 Elle Hunt: Faking it: How Selfie Dysmorphia is Driving People to Seek Surgery. In: *The Guardian* (23.01.2019). <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2019/jan/23/faking-it-how-selfie-dysmorphia-is-driving-people-to-see-surgery> [letzter Zugriff: 23.09.2023]; Aj Willingham: Social Media Filters Mess with Our Perceptions so Much. There's Now a Name for It. In: *CNN Health* (10.08.2018). <https://edition.cnn.com/2018/08/10/health/snapchat-dysmorphia-cosmetic-surgery-social-media-trend-trnd/index.html> [letzter Zugriff: 23.09.2023].

55 Tilmann Habermas, *Heißhunger*, S. 81.

56 Ebda., S. 9.

57 Vgl. dazu Susie Orbach: *Hunger Strike. The Anorectic's Struggle as a Metaphor for our Age*, S. 3ff.

I.2 Theoretisch-methodischer Zugang: Eine transdisziplinäre Diskursanalyse

Die eingehende Analyse des unter I.3 näher vorgestellten Korpus wird zeigen, dass sich in der zeitgenössischen Mediengesellschaft der Romania eine Vielzahl an Werken finden lässt, welche die Essstörung nicht nur als individual-psychologische Überanpassung an zeitgenössische Schönheitsdiktate, sondern auch als sozio-kulturelle Metapher inszenieren, die gesellschaftliche Missstände insbesondere am Frauenkörper ablesbar macht.

Das vorliegende Kapitel wird zunächst erläutern, auf welchen Theorien diese Leitthese gründet (I.2.1), und im Anschluss näher darauf eingehen, wie die unterschiedlichen Ansätze aus Soziologie, Kulturanthropologie, Gender Studies, Psychoanalyse, Literatur- und Kulturwissenschaften für eine transdisziplinäre Diskursanalyse fruchtbar gemacht werden sollen (I.2.2).

I.2.1 Theoretische Vorüberlegungen

Die Hauptthese des Körpers als Projektionsfläche gesellschaftlicher Dominanzverhältnisse stützt sich auf theoretischer Ebene vornehmlich auf soziologische und kulturwissenschaftliche Erkenntnisse der *Body Studies*. Die Soziologen Robert Gugutzer, Gabriele Klein und Michael Meuser beschreiben die «Soziologie des Körpers» in ihrem 2017 erschienenen *Handbuch Körpersoziologie* als «mittlerweile etabliertes, aber vergleichbar junges soziologisches Forschungsfeld». ⁵⁸ Zwar hätten bereits Autoren wie Georg Simmel, Norbert Elias, George Herbert Mead oder Alfred Schütz sowie anthropologisch-phänomenologische Theoretiker wie Arnold Gehlen, Helmuth Plessner und Maurice Merleau-Ponty «wegweisende Impulse» für «körpersoziologisches Denken» geliefert, jedoch sei der Körper «erst im Zuge der demokratischen Aufbrüche in den 1970er-Jahren, zum Beispiel d[er] Frauen-, Schwulen-, Lesben- und Schwarzenbewegung» in den Fokus der Forschung geraten und habe sich seitdem zu einem «wichtigen und innovativen soziologischen Forschungsfeld» entwickelt. ⁵⁹ Gugutzer, Klein und Meuser identifizieren einen *body turn* in der soziologischen Theoriebildung: Dieser habe eine «systematische Integration der Kategorie «Körper» in die Konzeption von Sozialität» herbeigeführt und gehe u. a. auf die Verbreitung von Massenmedien, *Social Media* und Konsumkultur,

⁵⁸ Robert Gugutzer/Gabriele Klein u. a.: Vorwort. In: Dies. (Hg.): *Handbuch Körpersoziologie. Band 1: Grundbegriffe und theoretische Perspektiven*. Berlin: Springer 2017, S. V–VIII, hier: S. V.

⁵⁹ Ebda.

den Hedonismus der Popkultur sowie den Jugendkult und die damit verbundenen modernsten technologischen Möglichkeiten der Körper- und Schönheitsmanipulation zurück.⁶⁰

Laut Gugutzer wird der menschliche Körper «dabei typischerweise als Objekt gesellschaftlicher Strukturen, vor allem von Ungleichheits- und Machtstrukturen» sowie «als Objekt institutioneller Ordnungen» behandelt.⁶¹ Er zählt Michel Foucault und Pierre Bourdieu zu den Klassikern dieses Forschungsansatzes: In *Surveiller et punir* (1975) beschreibt Foucault am Beispiel von Überwachungspraktiken in Gefängnissen, die sich im 18. und 19. Jahrhundert zunehmend auch auf andere gesellschaftliche Institutionen wie etwa Fabriken, Schulen und Internate übertragen hätten, inwiefern normierte und gefügte Körper hervorgehen.⁶² Unter «Bio-Politik» versteht er Praktiken und Mechanismen, die den Machthabenden zur kollektiven Disziplinierung des Körpers und Steuerung des individuellen Lebens dienen.⁶³

Da in der vorliegenden Studie weniger spezifisch institutionelle Macht als familiäre und gesellschaftliche Dominanzverhältnisse im Vordergrund stehen, erscheint Bourdieus Zugang besonders fruchtbar: In *La distinction. Critique sociale du jugement* (1979) prägt er den Habitus-Begriff zur Bezeichnung der Gesamtheit der Handlungs- und Denkmuster einer Person, von ihrem Auftreten und Sozialverhalten über ihren Sprachgebrauch und ihre Kleidung bis hin zu ihrem kulinarischen Geschmack. Der Habitus (vom lat. Verb «habere», dt. «haben») ist Bourdieu zufolge nichts Individuelles, sondern eine unbewusste Verinnerlichung klassenspezifisch erworbener Verhaltensmuster und damit eine Anpassung an das jeweilige soziale Feld, sodass sich im Umkehrschluss der soziale Status des Individuums an seinem körperlichen Habitus ablesen lasse, welcher auch das Essverhalten miteinbezieht.⁶⁴ Die Manifestation des Habitus hängt dabei laut Bourdieu von

⁶⁰ Ebda.

⁶¹ Robert Gugutzer: Der body turn in der Soziologie. Eine programmatische Einführung. In: Ders. (Hg.): «Body turn». *Perspektiven der Soziologie des Körpers und des Sports*. Bielefeld: Transcript 2006, S. 9–53, hier: S. 14.

⁶² Michel Foucault: *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard 1975, S. 10ff.

⁶³ Vgl. Michel Foucault: *Dits et écrits*. Paris: Gallimard 2001 [1994], S. 207–229.

⁶⁴ «[L]à où les classes populaires, plus attentives à la force du corps (masculin) qu'à sa forme, tendent à rechercher des produits à la fois bon marché et nourrissants, les professions libérales donneront leur préférence à des produits savoureux, bons pour la santé, légers et ne faisant pas grossir. Culture devenue nature, c'est-à-dire incorporée, classe faite corps, le goût contribue à faire le corps de classe: principe de classement incorporé qui commande toutes les formes d'incorporation, il choisit et modifie tout ce que le corps ingère, digère, assimile, physiologiquement. Il s'ensuit que le corps est l'objectivation la plus irrécusable du goût de classe, qu'il manifeste de plusieurs façons. D'abord dans ce qu'il a de plus naturel en apparence, c'est-à-dire dans les dimensions (volume, taille, poids, etc.) et les formes (rondes ou carrées, raides ou souples, droites ou courbes,

der Teilhabe an unterschiedlichen materiellen sowie immateriellen gesellschaftlichen Gütern ab: Er unterscheidet zwischen ökonomischem, kulturellem, sozialem, symbolischem⁶⁵ und stellenweise auch explizit körperlichem Kapital.⁶⁶ In den hier untersuchten Narrativen der Essstörung versuchen sich Individuen etwa über exzessive Ausübung von Sport ‹körperliches Kapital› als Signum ihres sozialen Erfolgs und ihrer Klassenzugehörigkeit zu verschaffen und dadurch ‹symbolisches Kapital›, d. h. soziales Prestige und Anerkennung, zu gewinnen. Während leibliche Korpulenz zu Zeiten, in denen Lebensmittelknappheit herrschte, als Zeichen des Wohlstands positiv konnotiert war,⁶⁷ wird der schlanke Körper in zeitgenössischen westlichen Überflussgesellschaften zum ‹Kapital› bzw. Statussymbol, das der sozialen Abgrenzung von klassenspezifisch konnotierter Fehlernährung durch Junk Food dient.

Den Soziologinnen Julie Guthman und Melanie DuPuis zufolge ist der schlanke Körper in der westlichen Welt der 2000er-Jahre zum Indikator für Selbstdisziplin und sozialen Erfolg geworden, während Übergewicht konsequent als Mangel an Selbstbeherrschung und Leistungsbereitschaft gedeutet werde und somit als Grundlage dafür diene, ‹Dicke› und ‹Dünne› in sozialer Anerkennung ‹unwürdige› und ‹würdige› Menschen einzuteilen.⁶⁸ Der Körper ist damit unwillkürlich immer auch ‹nicht-intendierter Träger von Zeichen und Zuschreibungen›, die Aufschluss über soziale Herkunft, klassenspezifische Zugehörigkeit oder gesellschaftliche

etc.) de sa conformation visible, où s'exprime de mille façons tout un rapport au corps, c'est-à-dire une manière de traiter le corps, de le soigner, de le nourrir, de l'entretenir, qui est révélatrice des dispositions les plus profondes de l'habitus : c'est en effet au travers des préférences en matière de consommation alimentaire qui peuvent se perpétuer au-delà de leurs conditions sociales de production [...] et aussi bien sûr au travers des usages du corps dans le travail et dans le loisir qui en sont solidaires, que se détermine la distribution entre les classes des propriétés corporelles». Pierre Bourdieu: *La Distinction: Critique sociale du jugement*. Paris: Minuit 1979, S. 210.

⁶⁵ Ebda., S. 10ff.

⁶⁶ Der Körper wurde von Bourdieu aus einer ‹Ressourcenperspektive› betrachtet und in *La Distinction* als ‹körperliches Kapital› bezeichnet, ebda., S. 239. Vgl. darüber hinausgehend: Andreas Schmitz/Jan Rasmus Riebling: Gibt es ‹erotisches Kapital›? Anmerkungen zu körperbasierter Anziehungskraft und Paarformation bei Hakim und Bourdieu. In: Alessandra Rusconi/Christine Wimbauer u. a. (Hg.): *Paare und Ungleichheit(en): Eine Verhältnisbestimmung*. Opladen: Verlag Barbara Budrich 2013, S. 57–79.

⁶⁷ Zum Wandel von Körperbildern im Spiegel der Zeit: Walter Vandereycken/Ron van Deth u. a. (Hg.): *Hungerkünstler, Fastenwunder, Magersucht. Eine Kulturgeschichte der Essstörungen*. Zülpich: Biermann 1990, S. 9ff.

⁶⁸ Julie Guthman/Melanie DuPuis: Embodying Neoliberalism: Economy, Culture and the Politics of Fat. In: *Environment and Planning D: Society and Space* 24, 3 (2006), S. 427–448.

Machtverhältnisse geben können,⁶⁹ jedoch auch zu unreflektierten und diskriminierenden Verallgemeinerungen führen können.

Der Soziologe Erving Goffman hat den Begriff des ‚Stigmas‘ als Kondition des Individuums geprägt, das aufgrund von charakterlichen, phylogenetischen (Ethnie, Nationalität, Religion) oder körperlichen Merkmalen von sozialer Akzeptanz und Anerkennung ausgeschlossen wird,⁷⁰ wobei die konkrete Kategorie des Übergewichts als Grund von Stigmatisierung erst in auf Goffman aufbauenden Arbeiten von Regine Rehaag, Judith Lehmann, oder Claudia Luck-Sikorski und Marie Bernard berücksichtigt wurde.⁷¹ Zur Beschreibung stigmatisierter Körper im hier untersuchten filmisch-literarischen Korpus wird sich die Kategorie des ‚Abjekten‘ der Philosophin, Psychoanalytikerin und Literaturtheoretikerin Julia Kristeva als besonders ertragreich erweisen. Kristevas Neologismus leitet sich vom lateinischen Adjektiv ‚abiectus‘, dt. ‚abscheulich‘, ‚elend‘, ‚geringwertig‘ bzw. vom lateinischen Verb ‚abicere‘, dt. ‚wegwerfen‘, ab und bezeichnet all das, was im Subjekt emotionale Reaktionen des Ekels, der Abscheu oder der Angst hervorruft und das Bedürfnis weckt, etwas oder jemanden auf Distanz zu halten, auszugrenzen und zu beseitigen.⁷² Im übertragenen Sinne ist das ‚Abjekt‘ das, was festgeschriebene Hierarchien und Systeme sprengt und damit eine Bedrohung für die patriarchale Ordnung darstellt.⁷³ Die Kategorie des ‚Abjekten‘ wird in Verbindung mit Michail Bachtins Konzept des ‚grotesken Körpers‘⁷⁴ zur Lektüre des von der Gesellschaft marginalisierten adipösen Körpers fruchtbar gemacht. Auch der hochgewichtige Körper fungiert in den zeitgenössischen Literaturen immer wieder als Projektionsfläche hierarchischer Geschlechter- und Gesellschaftsordnungen – sprengt diese jedoch und stellt dadurch deren Legitimation infrage. Anhand der hier untersuch-

69 Robert Gutzter: *Der body turn in der Soziologie*, S. 15.

70 Erving Goffman: *Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975, S. 7ff.

71 Vgl. Regine Rehaag: *Der Umgang mit Dicksein – Stigmaerleben und Bewältigungsformen sozial benachteiligter übergewichtiger Kinder und Jugendlicher*. In: *Gesundheitswesen* 73, 8/9 (2011), S. 73–318; Judith Lehmann: *Theoretische Grundlagen*. In: Dies. (Hg.) *Körpergewicht und sozioökonomischer Status. Sozialstrukturanalyse*. Berlin: Springer 2023, S. 31–73; Claudia Luck-Sikorski/Marie Bernard: *Stigmatisierung und Diskriminierung von Patient*innen mit Adipositas*. In: *Psychotherapeut* 1 (2021), S. 28–34.

72 Julia Kristeva: *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris: Seuil 1980, S. 9–13.

73 «Ce [...] qui rend abject, [c'est] [...] ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles». Julia Kristeva: *Pouvoirs de l'horreur*, S. 12; «Il y a, dans l'abjection, une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable». Julia Kristeva: *Pouvoirs de l'horreurs*, S. 9.

74 Michail Bachtin: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2018 [1995], S. 359.

ten Diskurse über weibliche adipöse Körper kristallisieren sich gesamtgesellschaftliche Ängste heraus, die die Gemeinschaft als Bedrohung für die etablierte Ordnung wahrnimmt und deshalb stigmatisiert. Im Gegensatz dazu steht männliches Körpervolumen in den ausgewählten Werken stets in Korrelation zu einem ausgeprägten Sexualtrieb und spiegelt habituell verinnerlichte Dominanzstrukturen, die in Bourdieus Sinne im Zusammenhang mit einer verdeckten ‹symbolischen Gewalt› stehen, welche die ‹männliche Herrschaft› hervorbringt, institutionell verfestigt und legitimiert.⁷⁵

Gesellschaftliche Machtverhältnisse werden im vorliegenden Korpus nicht nur über grossophobe Diskriminierung, sondern auch über geschlechtsspezifische Normierungen artikuliert, welche in Judith Butlers Sinne dominant heteronormativ geprägt sind, d. h. Heterosexualität als soziale Norm festlegen und damit Erwartungen verbinden, wie sich Individuen als Männer und Frauen zu verhalten haben.⁷⁶ Die hier untersuchten Narrative der Essstörung werden leitmotivisch offenlegen, dass sich Körperideale in ihren unterschiedlichsten Ausprägungen in sämtlichen Kulturen von Südwesteuropa über Lateinamerika und den Maghreb bis hin zur subsaharischen Wüste immer wieder am heteronormativen männlichen Blick orientieren, der die weiblichen Schönheitsstandards festlegt und damit die Frau definiert und ihren sozialen Erfolg ausmacht.

Zur filmischen Umsetzung dieses Phänomens hat Laura Mulvey bereits in den 1970er-Jahren den Begriff des *male gaze* geprägt. Ausgehend von der Annahme, dass zeitgenössische Spielfilme in der Regel für ein Zielpublikum von heterosexuellen Männern konzipiert seien, beobachtete Mulvey, dass Frauen üblicherweise aus der Perspektive einer männlichen Blickführung (*male gaze*) als Sexualobjekte inszeniert werden, wodurch dem Mann die Rolle des ‹Starrenden› und der Frau diejenige der ‹Angestarrten› attribuiert werde,⁷⁷ was sich durch die Untersuchung der Erzählperspektiven immer wieder auch auf narrative Texte übertragen lässt.

Der heteronormativ ausgerichtete Heiratsmarkt spielt in den hier betrachteten Filmen und Erzähltexten aus den unterschiedlichsten kulturellen Kontexten von Belgien, Spanien und Mexiko über Algerien bis Mauretanien immer wieder eine zentrale Rolle in Bezug auf das angestrebte Körperideal der Protagonistinnen. Dabei sind es bemerkenswerterweise meist die Mutterfiguren, die die von ihnen selbst verinnerlichten misogynen Vorstellungen auf ihre Töchter übertragen und dadurch maßgeblich zur patriarchalen Normierung des Frauenkörpers beitragen, die über Generationen hinweg perpetuiert wird.

75 Pierre Bourdieu: *La domination masculine*. Paris: Seuil 1998, S. 7–8.

76 Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2018 [1991], S. 22ff.

77 Laura Mulvey: Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: *Screen* 16, 3 (1975), S. 6–18.

Beispielhaft ist die in den untersuchten Texten leitmotivisch auftretende sprachliche Gleichsetzung des Frauenkörpers mit essbarem Fleisch, wobei es sich um eine Metaphorik handelt, die sich auch im aktuellen Sprachgebrauch⁷⁸ sowie in der Werbung⁷⁹ besonderer Beliebtheit erfreut. Die Kulturanthropologin Nan Mellinger erläutert diese These besonders eindrucksvoll am Beispiel der englischen Sprache und verweist darauf, dass das *Dictionary of Historical Slang* eine Vielzahl von Ausdrücken aufführt, die umgangssprachlich seit dem 15. Jahrhundert – manche bis heute – in Gebrauch seien:

Ein ‚bit of meat‘ [...] bedeutete früher Geschlechtsverkehr (vom männlichen Standpunkt aus) und später Prostituierte. Als ‚frisches Fleisch‘ wurde eine Prostituierte bezeichnet, die neu im Geschäft war. ‚Rohes Fleisch‘ war ein Ausdruck für jede Frau. Ein ‚Fleischhaus‘ war ein Bordell. ‚Fleischmarkt‘ oder ‚Fleischbeschau‘ waren Worte für ein Rendezvous mit einer Prostituierten. Der Ausdruck ‚ein Stück oder eine Scheibe vom Braten‘ ist auch heute im englischen Sprachraum ein Slangbegriff, den Männer für den ‚Geschlechtsverkehr mit einer Frau‘ benutzten. Ein weiterer Aspekt des metaphorischen Gebrauchs des Wortes ‚Fleisch‘ ist die Beschreibung von Frauen in Begriffen aus der Jäger- und Viehzüchtersprache: Sie wird geritten, gezähmt und als ‚Freiwild‘ oder ‚Frischfleisch‘ gejagt [...] ⁸⁰

Diese Sprachbilder ordnen sich in einen Diskurs ein, den Mellinger bis in die Steinzeit zurückverfolgt: In ihrer Studie *Fleisch. Ursprung und Wandel einer Lust* (2000) zeigt sie, dass der Fleischverzehr über die gesamte Menschheitsgeschichte hinweg als männliches Privileg mit Macht assoziiert wird. Das durch den Fleischkonsum versinnbildlichte hierarchische Geschlechterverhältnis bringt sie in einer plakativen Formel auf den Punkt: «Die Frau isst kein Fleisch. Sie ist Fleisch – und damit Nahrung für den Mann.»⁸¹ In diesem «Beute-Raubtier-Schema» wird dem Mann traditionell die Rolle des fleischfressenden Prädatoren und der Frau diejenige des essbaren Tieres zuteil.⁸² Dieses Machtverhältnis beobachtet Mellinger bereits in der griechischen Kunst der Antike, die Männer in Brautwerbungsritualen immer wieder als Jäger und unverheiratete Frauen als «wilde Tiere» darstelle⁸³ – Narrative, die sich auch im vorliegenden Korpus des 20. und 21. Jahrhunderts wiederfinden.

⁷⁸ Man denke auch an sp. «vaca», «jamona», «cerda» oder frz. «baleine», «boudin», «oie», «couenne» und «vache», die im vorliegenden Korpus immer wieder als abwertende Bezeichnungen für den Frauenkörper verwendet werden.

⁷⁹ Eine Sammlung einschlägiger Werbebilder findet sich in: Carol J. Adams: *The Sexual Politics of Meat. A Feminist-Vegetarian Critical Theory*. New York: Bloomsbury 2015 [1990], S. 183–208.

⁸⁰ Nan Mellinger: *Fleisch. Ursprung und Wandel einer Lust. Eine kulturanthropologische Studie*. Frankfurt am Main: Campus 2000, S. 145.

⁸¹ Ebda., S. 144.

⁸² Ebda., S. 146.

⁸³ Ebda., S. 147.

Die Assoziation von Fleischkonsum und symbolischer Machtdemonstration stellt auch der Philosoph Jacques Derrida über den Tötungsakt des Jägers her,⁸⁴ während Pierre Bourdieu in seiner Beschreibung der französischen Arbeiterklasse der 1970er-Jahre den starken Verzehr von rotem Fleisch als «männlichen Habitus» bzw. diskursive Herstellung von «Männlichkeit» gegenüber exzessivem Verzehr von Rohkost und Salat als Inszenierung von «Weiblichkeit» deutet.⁸⁵ Daran knüpfen auch aktuellere soziologische Studien an, etwa von Monika Setzwein, die in den 2000er-Jahren feststellt, dass bestimmte Nahrungsmittel wie Fleisch und Alkohol in der westlichen Gesellschaft nach wie vor geschlechtlich kodiert seien.⁸⁶

Angesichts der vielmehr auf die Darstellung gesamtgesellschaftlicher Phänomene als individual-psychologischer Pathologien abzielenden These der vorliegenden Arbeit spielen autobiographische und autofiktionale Texte, in denen der Schreibprozess für die Autorin als Teil eines persönlichen psychoanalytischen Verarbeitungsprozess fungiert, für die folgende Analyse keine zentrale Rolle. Dazu gehören etwa Annie Ernaux' autobiographische Erzählung *Mémoires de fille* (2016), worin die Magersucht der Protagonistin Annie durch eine Vergewaltigung ausgelöst wird, die sie erst Jahrzehnte später als solche erkennt.⁸⁷ Ebenso wenig werden Valérie Valères *Le pavillon des enfants fous* (Frankreich, 1978), Amélie Nothombs *Biographie de la faim* (Belgien, 2004), Camille de Perettis *Thornytorinx* (Frankreich, 2005), Cielo Latinis *Abzurdah* (Argentinien, 2006), Marie Duponts *Maman, pourquoi tu ne manges pas ?* (Frankreich, 2007), Isabelle Caros *La petite fille qui ne voulait pas grossir* (Frankreich, 2008), Michela Marzanos *Volevo essere una farfalla* (Italien, 2011) oder Ambra Angiolinis *InFame* (Italien, 2020) Untersuchungsgegenstand sein. Ihre autobiographischen bzw. autofiktionalen Texte würden einen stärker individualpsychologischen Zugang erfordern.

⁸⁴ «Le chef doit être mangeur de chair». Jacques Derrida: *Points de suspension. Entretien*. Paris: Galilée 1992, S. 294–295.

⁸⁵ Pierre Bourdieu: *La Distinction*, S. 210–214.

⁸⁶ Vgl. Monika Setzwein: «Männliches Lustprinzip» und «weibliches Frustprinzip»? In: *Ernährungs-Umschau* 51, 12 (2004), S. 506–507. Vgl. auch: Monika Setzwein: *Ernährung — Körper — Geschlecht. Zur sozialen Konstruktion von Geschlecht im kulinarischen Kontext*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2004.

⁸⁷ Die Herausbildung von Anorexie, Bulimie oder Adipositas als Reaktion auf eine Vergewaltigung ist ein wiederkehrendes Motiv, das im Rahmen einer auf sexuelle Gewalt fokussierten Arbeit eine eigenständige Analyse erfordern würde. Vgl. z. B. Delphine de Vigans *Rien ne s'oppose à la nuit* (Frankreich, 2011), Roxane Gays *Hunger* (USA, 2017), Nancy Hustons *Dolce agonia* (Kanada/Frankreich, 2001) oder Anne-Sylvie Sprengers *Vorace* (Belgien, 2007), in dem die Bulimie und das ständige Erbrechen der Protagonistin als vergeblicher Versuch des «Abstoßens» bzw. der «Reinigung» des Unterbewussten hervortritt.

Dennoch ist die Figurenpsychologie eine für die Textdeutung von Essstörungen unerlässliche Ebene, sodass psychoanalytische Ansätze insbesondere zur Figurencharakterisierung und zur Analyse zwischenmenschlicher Beziehungsmuster herangezogen werden. Dabei wird die individualpsychologische Ebene jedoch stets in einer größeren, gesamtgesellschaftlichen Dimension verortet und kontextualisiert.

Auf subjektbezogener Ebene spielt in zahlreichen Werken der erstmals von Sigmund Freud beobachtete Konnex zwischen Essens- und Sexualtrieb eine maßgebliche Rolle: Wie bereits aus den oben genannten Beispielen mittelalterlicher Heiliger hervorgeht, aber auch auf der Ebene zeitgenössischer klinischer Studien bestätigt wird,⁸⁸ wird Anorexia nervosa immer wieder im Sinne einer Sexualabwehr als Abtötung des Triebs an sich inszeniert, was wiederum nicht selten als stumme Artikulation eines Unbehagens angesichts patriarchaler Normierungen des Frauenkörpers in der Gesamtgesellschaft gelesen werden kann. Im Gegensatz dazu steht der übermäßige Hunger der weiblichen und männlichen Protagonisten stets in unterschiedlichen Kompensations- und Analogieverhältnissen zu ihrem sexuellen Appetit. Gestörtes Essverhalten wird damit immer wieder als durch ein emotionales Ungleichgewicht ausgelöste Ersatzhandlung dargestellt, die in den vorliegenden Texten oft auf ein problematisches Verhältnis mit einer toxischen oder abwesenden Mutterfigur zurückzuführen ist. In der Tat postuliert die Psychoanalyse von Sigmund Freud über Melanie Klein bis hin zu Hilde Bruch und darauf aufbauenden zeitgenössischen Ansätzen, etwa von Massimo Recalcati, Catherine Herriger oder Alexander Schall, kontinuierlich einen Zusammenhang zwischen mütterlichem Stillverhalten und späterer Essstörung des Kindes.⁸⁹ Dieser wird zwar vonseiten der Psycho- und Neurowissenschaften kontrovers diskutiert und bisweilen abgestritten, spielt jedoch in literarischen Texten und Filmen immer wieder eine tragende Rolle, wobei die Liebesbeziehungen der literarischen Figuren oftmals das frühe Mutter-Kind-Verhältnis zu reproduzieren oder kompensieren scheinen. Die Nahrungsverweigerung der pubertierenden Protagonistinnen wird damit über den Verzicht auf materielle Nahrung hinaus oftmals als Ablehnung bzw. Loslösungsbestrebung von der Mutterfigur lesbar, die in den ersten Lebensjahren durch die nutritive Abhängigkeit des Kleinkinds Macht über Leben und Tod innehat.⁹⁰

⁸⁸ Vgl. z. B. Andréa Poyastro Pinheiro: Sexual Functioning in Women with Eating Disorders. In: *International Journal of Eating Disorders* 42, 2 (2010), S. 123–129.

⁸⁹ Vgl. ausführlicher zu diesem Thema: Christine Ott: *Identität geht durch den Magen*, S. 102–142.

⁹⁰ Vgl. Julia Kristeva: *Pouvoirs de l'horreur*, S. 66.

I.2.2 Zur Methode: Eine transdisziplinäre Diskursanalyse

Wie aus den vorausgehenden Überlegungen hervorgegangen ist, lautet die Hauptthese der vorliegenden Arbeit, dass der Körper in den verschiedensten kulturellen Kontexten und selbst bei untereinander stark divergierenden ästhetischen Idealvorstellungen immer wieder als Projektionsfläche hierarchisch gegliederter Gesellschaftsstrukturen konnotiert ist und dass insbesondere an den Darstellungen des Frauenkörpers soziale Missstände und Dominanzverhältnisse sinnfällig werden. Damit erscheinen Essstörungen in Gugutzers Sinne als «zeit- und kulturspezifische Metapher», die die Lebenswelten der vornehmlich weiblichen Protagonistinnen versinnbildlicht und ihre Verarbeitungsstrategien stumm artikuliert.⁹¹ Während Gugutzer als Soziologe mit dem Metaphernbegriff ein sprach- bzw. literaturwissenschaftliches Vokabular wählt, um ein gesellschaftliches Phänomen zu beschreiben, soll nun auf der Grundlage transdisziplinärer Theoriebildung mit soziologischem Schwerpunkt die Darstellung von Essstörungen in Literatur und Film greifbar gemacht werden.

Verallgemeinert zeigen auf Foucault zurückgehende soziologische Ansätze der *Body Studies*, dass in Körperdiskursen Normvorstellungen tradiert werden, die immer auch definieren, was als «normal oder anormal», «wünschenswert oder unerwünscht» zu gelten hat.⁹² Damit ist der Diskurs auch als Machtinstrument zu verstehen, das Sprache kontrolliert, selektiert, organisiert und dabei bestimmt, was von wem gesagt und nicht gesagt werden darf, was sich als «hegemonial» für die Wahrnehmung und Bewertung eines Gegenstands durchsetzt oder als «normabweichend» zu gelten hat.⁹³ Der Untersuchung liegt die Überzeugung zugrunde, dass die Zusammenführung unterschiedlicher soziologischer, philosophischer, anthropologischer, kultur- und literaturwissenschaftlicher Theorien aus dem Bereich der *Body Studies* den Blick für die textuelle Darstellung gesellschaftlicher Macht- und Dominanzverhältnisse schärft, die sich in den jeweiligen Körperdarstellungen herauskristallisieren.⁹⁴ Dabei dürften die vorausgehenden Überlegungen zum histo-

91 Robert Gugutzer: Der Körper als Identitätsmedium, S. 325.

92 Robert Gugutzer: Der body turn in der Soziologie, S. 14.

93 Vgl. folgende Definition des Diskurses, die der vorliegenden Arbeit zugrunde liegen soll, wobei darauf hingewiesen sei, dass Foucault im Laufe seines Werks voneinander divergierende Definitionen des Diskurses hervorgebracht hat: «Je suppose que dans toute société la production du discours est à la fois contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée par un certain nombre de procédures qui ont pour rôle d'en conjurer les pouvoirs et les dangers, d'en maîtriser l'événement aléatoire [...]». Michel Foucault: *L'ordre du discours : leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*. Paris: Gallimard 1971, S. 10–11.

94 Robert Gugutzer: Der body turn in der Soziologie, S. 14–15.

rischen Verlauf des Diskurses über Essstörungen veranschaulicht haben, dass Diskurse historisch wandelbar und sozial kontingent sind.

Die Frage nach der klinischen Diagnostik oder ontologischen Essenz von Essstörungen steht in der vorliegenden literatur- und kulturwissenschaftlichen Arbeit naturgemäß weniger im Vordergrund. Als literaturwissenschaftliches Handwerkszeug kann Foucaults Diskursanalyse vielmehr dazu dienen herauszuarbeiten, wie sich das ausgewählte Korpus zu den in der jeweiligen Zeit und im entsprechenden kulturellen Kontext hegemonialen Diskursen über die Wahrnehmung und Bewertung von Körpern und Essstörungen verhält. Dabei hat Foucault selbst im Laufe seines Œuvres das Potential literarischer Texte unterschiedlich definiert und bewertet. Während er der Literatur in seinem Frühwerk ausgehend von Sade, Artaud oder Bataille noch das Potential zuschreibt, die eine Epoche dominierenden Diskurse durch einen transgressiven «contre-discours» zu subvertieren,⁹⁵ gehört sie ab den 1970er-Jahren immer weniger zu seinen privilegierten Argumentationsgegenständen und erscheint nunmehr als Konsumobjekt, das selbst von hegemonialen Diskursen durchsetzt ist.⁹⁶

Die folgenden *close readings* verstehen die ihnen zugrundeliegenden Diskurse als Produkte ihrer Zeit, in denen Machtverhältnisse, Normen und Tabus verhandelt werden. Sie erörtern, inwiefern sich Narrative der Essstörung in hegemoniale Diskurse einschreiben, diese aufdecken, subvertieren oder perpetuieren.

95 Michel Foucault: *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard 1966.

96 Vgl. zum Stellenwert der Literatur in Foucaults Werk: Achim Geisenhanslüke: Literatur und Diskursanalyse. In: Ders (Hg.): *Foucault und die Literatur*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1997, S. 19–74.

I.3 Zusammensetzung des Korpus, Forschungsüberblick und Aufbau

Die breite Vielfalt mit pathologischem Essverhalten verbundener sozio-kultureller Phänomene, Praktiken und Bräuche spiegelt sich auf unterschiedlichste Art und Weise in den Narrativen der Essstörung in den romanischen Literaturen von Südwesteuropa über Lateinamerika, Mauritius und den Maghreb bis hin zu Mauretanien. Eine systematische und vergleichende Studie, die sich transmedial mit Narrativen der Essstörung in den romanischen Kulturen auseinandersetzt, wurde bislang allerdings noch nicht vorgelegt.

In dem von Petra Bagley, Francesca Calamita und Kathryn Robson herausgegebenen Band *Starvation, Food Obsession and Identity. Eating Disorders in Contemporary Women's Writing* (2018) finden sich neben Beiträgen zum US-amerikanischen und germanophonen Roman jedoch aufschlussreiche Einzelstudien, insbesondere zu Marie Darrieussecq's *Truismes* (1996) und zum Roman *Querelle d'un squelette avec son double* (2003) der chinesisch-kanadischen Autorin Yin Chen sowie überblicksartige Studien zu Anorexie und Bulimie in der zeitgenössischen weiblichen Literatur Italiens mit einem Schwerpunkt auf Alessandra Arachis *Briciole* (1994).⁹⁷ Diese Erzählwerke werden aufgrund der bereits erfolgten einschlägigen Untersuchungen keinen zentralen Gegenstand der vorliegenden Studie bilden.

In ihrer Dissertationsschrift *Linguaggi dell'esperienza femminile: disturbi alimentari, donne e scrittura dall'Unità al Miracolo Economico* (2015) zeigt Francesca Calamita darüber hinaus, dass Essstörungen in der weiblichen Erzählliteratur Italiens bereits lange vor den theoretischen Auseinandersetzungen von Susie Orbach und anderen Feministinnen als nonverbales Mittel der Rebellion gegen patriarchale Strukturen erscheinen. Diese These veranschaulicht sie überzeugend am Beispiel von Neeras *Teresa* (1886) und *L'indomani* (1889), Sibilla Aleramos *Una donna* (1906), Wanda Bontàs *Signorinette* (1938), Paola Masinos *Nascita e morte della massaia* (1945) und Natalia Ginzburgs *La madre* (1948) und *Le voci della sera* (1961).⁹⁸

⁹⁷ Dearbhla McGrath: Trauma and Transformation: Eating Disorders in Marie Darrieussecq's *Truismes*. In: Petra M. Bagley/Francesca Calamita u. a.: *Starvation, Food Obsession and Identity: Eating Disorders in Contemporary Women's Writing*. Oxford/New York u. a.: Peter Lang 2018, S. 145–165; Sonja Stojanovic: 'J'ai mangé, j'ai mangé' [I ate and ate]: Accumulation and Excess in Marie Darrieussecq's *Truismes*. In: ebda., S. 167–185; Julie Rodgers: Double Voices and Splintered Selves: The Dialectic of Anorexia in Ying Chen's *Querelle d'un squelette avec son double*. In: ebda., S. 213–233; Danila Cannamela: When Appearance Matters: A 'Cover-Reading' of *Briciole* by Alessandra Arachi. In: ebda., S. 187–209; Francesca Calamita: On the Verge of Emotional Hunger: Anorexia, Bulimia and Interpersonal Relationships in Present-Day Italian Women's Writing. In: ebda., S. 67–89.

⁹⁸ Francesca Calamita: *Linguaggi dell'esperienza femminile: disturbi alimentari, donne e scrittura dall'Unità al Miracolo Economico*. Padua: Il Poligrafo 2015.

Aus psychoanalytischer Sicht haben sich Isabelle Meuret und Christine Ott mit der Thematik auseinandergesetzt: Während Ott im Kapitel «Eating trouble – gender trouble» innerhalb ihrer Monographie *Identität geht durch den Magen. Mythen der Esskultur* (2017) psychoanalytische Erklärungsmodelle mit Ansätzen aus den Gender Studies kombiniert und pathologisches Essverhalten anhand narrativer Ausgestaltungen des Archetypus der «Bösen Mutter» beleuchtet,⁹⁹ konzentriert sich Meuret in *Writing Size Zero. Figuring Anorexia in Contemporary World Literatures* (2007) auf Magersucht und ihre Versprachlichungsstrategien in den französisch- und englischsprachigen Literaturen. Dabei stellt sie die These des «eating disorder» als «writing disorder» auf und untersucht insbesondere die autobiographisch-psychoanalytische Fragestellung, inwiefern der Schreibprozess als Sinngebungsprozess der Magersucht verstanden werden kann.¹⁰⁰

Beth Ann Butler setzt sich in ihrer Dissertationsschrift *La anorexia en la narrativa española* mit der Darstellung von Krankenhausaufhalten anorektischer Patientinnen in spanischen Romanen von 1994 bis 2008 auseinander und wendet dabei die Erkenntnisse der kanadischen Soziologin Mebbie Bell zu stationären Aufenthalten anorektischer Mädchen auf literarische Texte an.¹⁰¹ Bell hatte in ihrem 2008 veröffentlichten Artikel «Re/Forming the Anorexic «Prisoner»: Inpatient Medical Treatment as the Return to Panoptic Femininity»¹⁰² Michel Foucaults Überlegungen zu Machtstrukturen im Gefängnis auf Therapien magersüchtiger Patientinnen in Krankenhäusern übertragen und gezeigt, dass hier über vergleichbare Disziplinierungsmaßnahmen der Kontrolle und Überwachung unterworfenen, «gefügte» und gelehrige Körper produziert werden.¹⁰³

In der vorliegenden Studie sollen weder die von Beth Ann Butler auf thematischer und strukturalistischer Ebene ausführlich analysierten Werke noch die von ihr fokussierte Thematik des Krankenhausaufenthalts oder das Aufspüren medizinischer Symptome in literarischen Texten im Vordergrund stehen. Vielmehr wird das Ziel verfolgt, exemplarisch anhand ausgewählter Beispiele zu veranschaulichen, dass sich im zeitgenössischen Film und der Erzählliteratur der Romania eine Vielzahl an Werken finden, welche die Essstörung nicht nur als individual-psycho-

⁹⁹ Christine Ott: *Identität geht durch den Magen*, S. 106–117.

¹⁰⁰ Isabelle Meuret: *Writing Size Zero: Figuring Anorexia in Contemporary World Literatures*. Oxford/New York u. a.: Peter Lang 2007.

¹⁰¹ Beth Ann Butler: *La Anorexia en la Narrativa Española (1994–2008)*. Florida: Florida State University. Electronic Theses, 2009, <https://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu%3A254056> [letzter Zugriff: 09.09.2023].

¹⁰² Mebbie Bell: Re/Forming the Anorexic «Prisoner»: Inpatient Medical Treatment as the Return to Panoptic Femininity. In: *Cultural Studies. Critical Methodologies* 6, 2 (2006), S. 282–307.

¹⁰³ Ebd.

logische Pathologie, sondern als Projektionsfläche gesellschaftlicher Machtverhältnisse begreifbar machen. Dabei kann kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben werden, zumal die Studie über eine reine Materialsammlung hinausgehen möchte und jeweils das Ziel einer tiefgreifenden textimmanenten Analyse verfolgt.

Das ausgewählte Korpus besteht aus besonders repräsentativen Erzähltexten und Filmen, die einer intermedialen und komparatistischen Interpretation unterzogen werden. Dieser Ansatz beruht auf der Überzeugung, dass Texte nicht nur in Bezug zu anderen Texten, sondern gerade im Spannungsfeld mit anderen medialen Ausdrucksformen lesbar gemacht werden und damit eine vollständigere Analyse zeitgenössischer Diskurse und fiktionaler Repräsentationen sozio-kultureller Phänomene ermöglichen.

Das Analysekapitel II besteht aus zehn *close readings*: Kapitel II.1 untersucht Narrative der Essstörung in Mexiko am Beispiel von Simón Bross' Spielfilm *Malos hábitos* (2007). In Bezug auf die westliche Gegenwartsgesellschaft, an der sich die hier dargestellten Schönheitsideale und Lebensmodelle orientieren, geht Robert Gugutzer so weit, die Essstörung als eine besonders gewaltsame Ausprägung des zeitgenössischen Körperkultes einzuordnen. Diesen beschreibt er als «Sozialform des Religiösen» bzw. als «Diesseitsreligion», die die sinnstiftenden Funktionen institutionalisierter Religionen eingenommen habe.¹⁰⁴ Das Kontiguitätsverhältnis zwischen institutionalisierter Religion und Körperkult wird in Bross' Film anhand der Parallelisierung der Essstörungen der katholischen Nonne Matilde (Ximena Ayala) und der aus der oberen Mittelschicht stammenden Protagonistin Elena (Elena Haro) besonders deutlich. Während Matildes asketisch motivierte Nahrungsverweigerung und vereinzelte Symptomatik des Pica-Syndroms ganz im Zeichen der *imitatio Christi* steht und die Züge der mittelalterlichen *anorexia mirabilis* trägt, wird Elenas Magersucht im Sinne eines als Ersatzreligion praktizierten pathologischen Körperkultes dargestellt. Mit Bourdieu gesprochen inszeniert Elena ihr «körperliches Kapital» als Signum ihrer Klassenzugehörigkeit und ihres «sozialen Erfolgs» als gut situierte Ehefrau. Die Unterwerfung des Frauenkörpers unter ästhetische Normvorstellungen stehen dadurch in Abhängigkeit von der Macht des männlichen Blicks, wobei Elena den *male gaze* selbst internalisiert hat und als Mutterfigur maßgeblich zur Erhaltung patriarchaler Weiblichkeitskonstrukte beiträgt.

Ein der neoliberalen Konsumgesellschaft diametral entgegengesetztes fundamentalistisch-islamisches Gesellschaftsmodell wird im Kapitel II.2 anhand des franko-maghrebinischen Romans mit besonderem Fokus auf Nina Bouraouis *La*

¹⁰⁴ Robert Gugutzer: Die Sakralisierung des Profanen. Der Körperkult als individualisierte Sozialform des Religiösen. In: Ders./Moritz Böttcher (Hg.): *Körper, Sport und Religion. Zur Soziologie religiöser Verkörperungen*. Berlin: Springer 2012, S. 285–309.

voyeuse interdite (1991) vorgestellt. Bouraoui thematisiert selbsterstörerisches anorektisches Essverhalten neben anderen Praktiken der Autoaggression als eine mögliche Reaktion auf die religiös motivierte Unterdrückung des weiblichen Körpers. Dabei wird die Magersucht überdeutlich als Sexualabwehr konnotiert bzw. als Versuch, sich durch die ›Entfleischlichung‹ des Körpers der Rolle des für die ›Schlachtbank‹ der ›blutigen Zwangshochzeit‹ bestimmten heiratsfähigen Sexualobjekts zu entziehen. Bemerkenswert am diametralen Umkehrverhältnis zwischen Bross und Bouraoui ist, dass die Unterwerfung des weiblichen Körpers unter ein freizügiges Schönheitsideal im gleichen Maße wie seine Unterwerfung unter schambesetzte religiöse Normen als Abhängigkeit der Frau von der Macht des männlichen Blicks dargestellt wird, wobei in beiden Fällen ausgerechnet die Mutterfiguren maßgeblich zur Erhaltung misogynen Vorstellungen von Weiblichkeit beitragen. Damit zeigt der Vergleich, dass der Frauenkörper in beiden Modellen zur sozio-kulturellen Metapher bzw. zur Projektionsfläche hierarchischer Gesellschaftsordnungen wird, wobei die Essstörung in vergleichbarer Weise als Symptom des Unbehagens der Frauenfiguren angesichts patriarchaler Normierungen ihres Körpers inszeniert wird, die gegensätzlicher nicht sein könnten. Angesichts der in der westlichen Welt weit verbreiteten Vorstellung des Islams als ›das Andere‹, das insbesondere aufgrund der vermeintlichen ›Rückständigkeit‹ seines Frauenbilds im Zentrum der Kritik steht, veranschaulicht die Gegenüberstellung letzten Endes, dass die westliche Hypersexualisierung und die fundamentalistisch-islamische Tabuisierung des weiblichen Körpers als zwei Seiten derselben Medaille gesehen werden können, die die Frau anhand verblüffend ähnlicher Funktionsmechanismen zum Sexualobjekt degradiert.

Kapitel II.3 konzentriert sich auf den Roman *Manger l'autre* (2018) der mauritischen Schriftstellerin Ananda Devi, dessen anonyme Protagonistin an morbidem Adipositas leidet und durch ihren normabweichenden Körper zur Zielscheibe gesellschaftlicher Stigmatisierung wird. Diese setzt direkt bei der Geburt des als ›Elefantenbaby‹ bezeichneten Säuglings durch den vom Vater konstruierten Mythos einer im Mutterleib aufgefressenen Zwillingschwester ein. Im Sinne von Bachtins karnevalesker Logik der Umkehrung etablierter Hierarchien wird der von Devi als ›gargantuesk‹ konzipierte Leib als Ausdruck von Gegenweltlichkeit lesbar, welche der etablierten Ordnung eine transgressive Ausnahmeordnung entgegensetzt. Mithilfe von Julia Kristevas Konzept des ›Abjekten‹ wird offengelegt, dass sich am stigmatisierenden Körperdiskurs gesamtgesellschaftliche Ängste herauskristallisieren, die die Gemeinschaft als Störfaktor und Bedrohung wahrnimmt und deshalb vehement ablehnt. Anhand von Jacques Derridas ›Rhetorik des Kannibalismus‹ kann daran anknüpfend gezeigt werden, dass die Protagonistin sich die ihren Körper als ›Anomalie‹ abwertenden hegemonialen Diskurse einverleibt hat. Um gesellschaftliche Hierarchien aufrechtzuerhalten, grenzt sich das Kollektiv radikal vom ›abjek-

ten Anderen› ab, das zum Paradigma einer anonymen westlichen Großstadt wird. Der aufgeblähte Körper spiegelt die sozialpsychische Verfasstheit der zeitgenössischen Konsumgesellschaft, die sich nie am eigenen narzisstisch verblendeten virtuellen Ideal-Ich satt sieht. Die Gewalt der gesellschaftlichen Stigmatisierung wird durch anthropophage Metaphorik greifbar und erreicht in einer auto-kannibalischen Episode am Ende ihren Höhepunkt.

Der den Gegenstand des Kapitels II.4 bildende, mehrfach preisgekrönte Debütfilm *Êxtase* (2020) der brasilianischen Regisseurin Moara Passoni erzählt die Krankheitsgeschichte der magersüchtigen Protagonistin Clara (Victoria Maranhó, Gigi Paladino und Alice Valares) und verhält sich in vielfacher Hinsicht komplementär zu Devis Roman. Während Devi in Bachtins Sinne einen dank seiner Öffnungen im Akt der Nahrungsaufnahme und Sexualität über sich hinausgehenden, schluckenden und verschlingenden Körper zeigt, werden an dieser Stelle religiöse und moralische Beschämungsdiskurse des Weiblichen in den Vordergrund gerückt, die in Claras Persönlichkeitsentwicklung zur Entstehung des Feindbilds eines mit Kristeva und Bachtin gesprochen ›abjekten‹, ›grotesken‹ und ›offenen‹ Körpers beitragen. Helmuth Plessners Unterscheidung zwischen ›Körper‹ und ›Leib‹, spielt in den sich entwickelnden Kontrollzwängen der Protagonistin eine maßgebliche Rolle. Sie möchte ihren Körper rational begreifen, nicht aber emotional spüren und versucht mit dem Ziel absoluter Autarkie ihre Leiblichkeit abzutöten, um unkontrollierbare Regungen und Gefühle, insbesondere ihren Hunger- und Sexualtrieb, zu beherrschen. Dieser Prozess kann kulturhistorisch mit Norbert Elias als ›Zivilisierung‹ und mit Michail Bachtin als zwanghafte ›Verschließung‹ des Körpers bezeichnet werden. Er geht mit einem strengen Bedürfnis nach Reinlichkeit einher und führt nicht zuletzt zum Aussetzen ihrer Monatsblutung. Clara lehnt jegliche Trieborientierung sowie ihre körpereigenen sekrethaftern Ausscheidungen als ›dreckig‹ ab und besetzt auch das Essen zunehmend mit Scham und Ekel. Entwicklungspsychologisch erscheinen Claras exzessiv ausgeprägtes Reinlichkeitsbedürfnis sowie der Wunsch nach Körperkontrolle und -verschluss als Konsequenz der Erfahrungen des Kontrollverlusts in ihrer Kindheit. Diametral entgegengesetzt zu Devis Stadtmetaphorik des Überflusses ist der gesamte Film von einer anorektischen Ästhetik geprägt, die die fragmentierende, strukturbesessene und sezierende Weltwahrnehmung der Protagonistin auf sämtliche sie umgebende Räume und Objekte überträgt. Vergleichbar mit *Manger l'autre* zeichnet sich ein Analogieverhältnis zwischen dem Körper der Protagonistin und den sie umgebenden urbanen und politischen Verhältnissen ab: Claras Körper spiegelt die ›anorektische‹ Stadtarchitektur Brasílias, das gescheiterte Planhauptstadtprojekt und die Intransparenz der politischen Ereignisse der 1980er- und 1990er-Jahre. Damit wird der Körper auf metapoetischer Ebene nicht nur als Chiffre patriarchaler Strukturen, sondern auch antidemokratischer Ordnung lesbar.

Kapitel II.5 widmet sich schließlich am Beispiel von Almudena Grandes' Kurzgeschichte *Malena, una vida hervida* (1996) der Darstellung von Essstörungen in der spanischen Erzählliteratur der 1990er- und 2000er-Jahre. Anhand von Grandes' Protagonistin Malena, die aus Liebe zu hungern beginnt, werden die vielfältigen psychoanalytischen Wechselwirkungen zwischen Essens- und Geschlechtstrieb genauer in den Blick genommen und erörtert, wie sich Grandes zu über Jahrhunderte tradierten kulturgeschichtlichen Diskursen verhält, die Machtverhältnisse zwischen Mann und Frau über das Essen kodieren. Dabei wird deutlich, dass die Figuren in *Malena, una vida hervida* über ihr Ess- und Sexualverhalten einen Geschlechterkampf austragen, der im Sinne von Bachtins karnevalesker Logik der Umkehrung etablierte Hierarchien bzw. traditionell festgeschriebene Machtverhältnisse unterminiert und ihnen eine transgressive Ausnahmeordnung entgegensetzt. Die Entstehung von Malenas Essstörung wird zunächst durch ihre Internalisierung etablierter patriarchaler Diskurse begünstigt, welche Fleischverzehr als männliches Privileg mit Macht assoziieren und die Frau als vom männlichen Raubtier verfolgtes, essbares Tier stigmatisieren. Eine Reihe libidinöser Kompensationsmechanismen ermöglichen Malena im Laufe der Erzählung, ihren Hunger durch progressive Verschiebung auf andere Sinne zu stillen, sich zunehmend von der sexualisierten Metapher der essbaren Frau zu emanzipieren und vom passiven Objekt des männlichen Blicks zum aktiv handelnden und machtausübenden Subjekt zu werden. Die Protagonistin übernimmt die Rolle des traditionell männlich konnotierten triebhaften Aggressors und macht sich ihre Opfer auf immer brutalere und gleichwohl parodistisch-komische Weise gefügig. Der groteske Höhepunkt wird in einer abschließenden Orgie weiblicher Verfügungsgewalt über das männliche Fleisch erreicht, in der Malena regelrecht zum misshandelnden «Prädatoren» wird: Sie erscheint als autonepiophile Männerfresserin, die sich ihren Liebhaber im wahrsten Sinne des Wortes einverleibt. Durch die Bachtin'sche Komik der Umkehrung wird die Kurzgeschichte als Inszenierung einer Gegenweltlichkeit bzw. eines Gegendiskurses lesbar, welcher der etablierten Ordnung eine transgressive Ausnahmeordnung entgegensetzt, die die Grausamkeit patriarchaler Strukturen vorführt und der Lächerlichkeit preisgibt. Damit hebt Grandes die grundlegenden Muster patriarchaler Machtausübung keineswegs auf, sondern kehrt deren Logik auf Kosten der männlichen Figuren lediglich um.

Inhaltlich evoziert Grandes die leitmotivisch in triebhafter Essens- und Fleischeshlust schwelgenden Männerfiguren, die Kapitel II.6 in den Blick nimmt. Nach einem einführenden Überblick zur Darstellung triebhafter Adipositas wird am Beispiel von Walter Sitis mit dem *Premio Strega* ausgezeichneten Roman *Resistere non serve a niente* (2012) gezeigt, dass Narrative männlicher Fettleibigkeit und bulimischer Essanfälle habituell verinnerlichte Herrschaftsstrukturen spiegeln, die in Bourdieus Sinne im Zusammenhang mit einer verdeckten «symbolischen Gewalt»

stehen, welche die ‹männliche Herrschaft› hervorbringt, institutionell verfestigt und legitimiert. Der aus bescheidenen Verhältnissen stammende Investmentbanker Tommaso rächt sich an seiner Vergangenheit, indem er durch eine Magenoperation sein ‹physisches Kapital› optimiert, sich den Körper der reichen Machtelite zulegt und das Model und Escortgirl Gabry als Frau an seiner Seite ‹kauft›. Dank dieses Habitus schreibt er sich laut Raewyn Connell in die hegemoniale Gruppe der ‹transnationalen Business-Männlichkeit› ein, welche im Staatschef und Geschäftsmann Silvio Berlusconi im Italien der 1990er- und 2010er-Jahre seine größte Vollendung fand. Der außerordentliche Appetit des Protagonisten und sein sexueller, ökonomischer und zwischenmenschlicher Machthunger werden somit als Chiffre gesellschaftlicher Dominanzverhältnisse lesbar. Schließlich wird die ‹symbolische Gewalt› der dargestellten androzentrischen Ordnung auch am Beispiel der Dominanzverhältnisse in der Prostitution und, mit der Soziologin Nina Degele, im habituellen weiblichen Schönheitshandeln sinnfällig.

Die hier herausgearbeiteten zwischengeschlechtlichen Kräfteverhältnisse manifestieren sich auch in Kapitel II.7, welches das Zusammenspiel zwischen Ballett und Magersucht am Beispiel des Romans *Robert des noms propres* (2002) der belgischen Schriftstellerin Amélie Nothomb untersucht: Es wird deutlich, dass der dargestellte Mikrokosmos der Ballettschule als Sinnbild des Makrokosmos der westlichen Gesellschaft fungiert, die mit ihren ästhetischen Standards groteske Erwartungen an den Frauenkörper stellt. Allerdings wird die Protagonistin Plectrude in erster Linie als Projektionsfläche der frustrierten Ambitionen ihrer (Stief-)Mutter dargestellt. Plectrudes Magersucht wird mithilfe von Jacques Lacan bis auf die frühkindliche Subjektkonstitution zurückverfolgt und als Verschiebung des Kontrollbestrebens lesbar, das sie in der kindlichen Subjektkonstitution und Mutterbindung über die Sprache artikuliert. Auch das Leistungs- und Kompensationsprinzip, auf dem die Ausbildung zur Balletttänzerin und die damit einhergehende Essstörung beruht, erscheint als Reproduktion der Mechanismen der Mutter-Kind-Beziehung und enthält zudem eine sexualabwehrende Dimension. Tanz und Magersucht enthüllen sich schließlich als Bewältigungsstrategie eines pränatalen Traumas, das durch den doppelten Matrizid an der Adoptivmutter sowie der Autorin als ‹diegetischen Mutter› überwunden wird und Plectrude zur Personifikation der poetologischen Überzeugungen ihrer Autorin macht.

Der soziale Konstruktionscharakter und die Willkür des angestrebten und in der eigenen Selbstwahrnehmung pathologisch verzerrten Körperideals anorektischer Menschen wird im Vergleich zu mauretanischen Narrativen der Essstörung in Kapitel II.8 besonders deutlich. Sophie Caratinis *La fille du chasseur* (2011) geht im Rahmen der Darstellung traditioneller maurisch-muslimischer Verheiratungspraktiken in Mauretanien auf die ‹Zwangsfütterung› von Mädchen im heiratsfähigen Alter ein, dessen *gavage* in erster Linie dazu dienen soll, sie für den männli-

chen Blick ansprechender zu gestalten. Dabei erzählt die französische Autorin die Geschichte von Mariem mint Touileb, die während der französischen Kolonialzeit in der subsaharischen Wüste aufgewachsen ist. Der Erzählerin ist aufgrund intersektionaler Diskriminierungsfaktoren (*race, class, gender, religion*) der Zugang zum hegemonialen Diskursraum verwehrt, was nicht zuletzt in ihrem Analphabetismus sinnfällig wird. Durch Caratinis Aneignung und Verschriftlichung ihrer Geschichte entsteht das diskurstheoretische Dilemma eines «verfälschten» Sprechaktes, das mit Gayatri Chakravorty Spivaks theoretischen Überlegungen zu subalternem Sprechen diskutiert wird. Die Analyse verortet das Schreiben *für* jemand anderen in postkolonialen Strukturen und zeigt, dass der Frauenkörper in den Narrativen des *gavage* nicht nur intratextuell als Projektionsfläche klassenspezifischer, ethnischer, religiöser und geschlechtlicher Dominanzverhältnisse innerhalb der mauretanischen Gesellschaft lesbar wird, sondern als Textkörper auch extratextuell von postkolonialen Machtgefällen durchdrungen ist.

Am Beispiel des in Mexiko vom argentinischen Regisseur Hugo Rodríguez produzierten Spielfilms *Ella es Ramona* (2015) untersucht Kapitel II.9 das seit einigen Jahren in der westlichen Medienlandschaft besonders gehäuft auftretende Filmgenre des essentialistisch an ein weibliches Publikum gerichteten *body positivity flick*. Diese Spielart des *chick flick* ordnet sich in die aus dem amerikanischen *fat acceptance movement* der 1960er-Jahre hervorgegangene und durch soziale Netzwerke wie Instagram international verbreitete *Body positivity*-Bewegung ein, welche sich für die Abkehr von unrealistischen und diskriminierenden Schönheitsidealen und eine vermehrte visuelle Repräsentation von Körpern einsetzt, die im hegemonialen Diskurs als «normabweichend» gelten. Die Analyse veranschaulicht, inwiefern Rodríguez die diskurshistorischen Paradigmen des Dritte-Welle-Feminismus und des *body positivity movement* zwar reproduziert, diese jedoch gleichzeitig ironisch unterläuft und dadurch die ihnen innewohnenden Widersprüche und Aporien dokumentiert: Zwar bedient sich sein *body positivity flick* feministischer Empowerment- und Selbstbestimmungsrhetorik, dekonstruiert diese jedoch gleichzeitig durch die Tatsache, dass letzten Endes nicht etwa die Abwendung von durch kapitalistische Marktinteressen konditionierten Weiblichkeitskonstrukten proklamiert wird, sondern lediglich eine «körperpositive» Erweiterung der Weiblichkeitsbilder und Körperformen vorgenommen wird, die selbstbewusst für sich beanspruchen können, an den Trends der neoliberalen Konsumkultur teilzuhaben. Ein vergleichbarer Vorwurf kann in Bezug auf die Kommerzialisierung des *body positivity movement* in den sozialen Netzwerken formuliert werden: Erfolgreiche Influencerinnen werden von der Modeindustrie für die «körperpositive» Vermarktung ihrer Produkte bezahlt und partizipieren damit an der seit 2013 stetig zunehmenden Transformation von Instagram in eine Werbepattform. Der Körper bleibt dabei weiterhin die Hauptreferenz weiblicher Identität.

Das letzte Kapitel, II.10, setzt sich am Beispiel von Jonathan Bazzis Gedankenstrom *Lascio a voi la body positivity. Io voglio solo essere magro* (2021) mit männlicher Magersucht auseinander, die trotz erheblich ansteigender Erkrankungszahlen in den zeitgenössischen Narrativen der Essstörung ein diskursives Tabu darstellt und dementsprechend zu einer heftigen Debatte im Onlineportal der Zeitschrift *Domani* und den sozialen Netzwerken geführt hat. Bazzi beschreibt den inneren Konflikt eines *queeren* Protagonisten, der nicht in der Lage ist, seine persönlichen, als pathologisch gekennzeichneten Idealvorstellungen körperlicher Auszehrung dem politisch korrekten Diktum uneingeschränkter Selbstliebe und Körperpositivität anzupassen. Die Analyse zeigt, dass die Darstellung des unbestritten verstörenden Wunsches des Protagonisten keineswegs der von Bazzis Kritikern heraufbeschworenen Verherrlichung der Anorexie entspricht, sondern vielmehr als rhetorisches Mittel dazu dient, die Radikalität «woker» Ideologie vorzuführen, welche laut Bazzi selbstgerecht gegen ihre eigenen Glaubenssätze verstößt. Intra- und paratextuell wird veranschaulicht, inwiefern radikale Vertreter zeitgenössischer Hypersensibilität gegen die von ihnen selbst verfochtenen Werte der Inklusion und Toleranz verstoßen, sobald es um «politisch inkorrekte» Wunschvorstellungen geht: Die Darstellung des Innenlebens eines an Magersucht leidenden *queeren* Mannes unterliegt aufgrund von «Traumatisierungsgefahr» sogar dem Aufruf nach Zensur.

II Korpusanalyse

II.1 Narrative der Essstörung im zeitgenössischen mexikanischen Spielfilm: Simón Bross' *Malos hábitos* (2007)

Bis ins späte 20. Jahrhundert hinein litt Mexiko noch an Nahrungsmittelknappheit, Hunger und Unterernährung. Diarrhöe, Aids und Malaria galten als große Bedrohungen für die nationale Gesundheit.¹⁰⁵ Im Jahr 1989 waren weniger als zehn Prozent der mexikanischen Bevölkerung übergewichtig.¹⁰⁶ Der füllige Körper galt zu dieser Zeit als Zeichen des Reichtums und Wohlstands. Laut eines Berichts der UN-Weltgesundheitsorganisation stieg die Übergewichtsquote bis ins Jahr 2013 auf siebenzig Prozent an, wobei der Anteil der an Adipositas Leidenden bei über einem Drittel der mexikanischen Gesamtbevölkerung lag.¹⁰⁷ Mit dieser Statistik hatten die Mexikaner ihre US-amerikanischen Nachbarn überholt und galten 2013 als die fettleibigste Nation der Welt. Bis heute hat sich trotz Maßnahmen der Regierung (Sportangebote, Informationskampagnen, Steuern auf kalorienreiche Nahrungsmittel) kaum etwas verbessert.¹⁰⁸ In der medialen Berichterstattung ist immer wieder von der «epidemischen Ausbreitung» gestörten Essverhaltens die Rede, die bisweilen sogar mit COVID-19 in Verbindung gebracht wird.¹⁰⁹ Gleichzeitig verbreiten Telenovelas, Modezeitschriften und Werbeplakate das schlanke westliche Schönheitsideal – einer der Faktoren, auf den die Soziologin Karine Tinat in ihrer Studie *Las bocas útiles: Aproximaciones sociológicas y antropológicas a la anorexia* (2019) das ebenso weit verbreitete Problem der Magersucht in Mexiko zurückführt.¹¹⁰ In der Tat waren Anorexia nervosa und Bulimie ein beliebtes Motiv sämtlicher Telenovelas der 1990er- bis 2010er-Jahre; man denke etwa an Emilio Larrosas *Muchacitas* (1991) und *Soñadoras* (1998), Genoveva

105 Astrid Viciano: Ernährung: Ein Staat macht Diät. In: *Süddeutsche Zeitung* (15.01.2017). <https://www.sueddeutsche.de/gesundheit/ernaehrung-ein-staat-macht-diaet-1.3330224> [letzter Zugriff: 14.09.2023].

106 Ebda.

107 World Health Organization (Hg.): *Country Cooperation Strategy*. Mexico. <http://www.who.int/countries/en/> [letzter Zugriff: 10.09.2023].

108 Rodrigo Rojas: Gráfica del día: Los 10 países más obesos del mundo este 2022. In: *Saludiarío* (04.03.2022). <https://www.saludiarío.com/grafica-del-dia-los-10-paises-mas-obesos-del-mundo-este-2022/> [letzter Zugriff: 14.09.2023]; Gobierno de México (Hg.): *Obesidad y sobrepeso. Menos kilos, más vida*. <https://www.gob.mx/profeco/documentos/obesidad-y-sobrepeso-menos-kilos-mas-vida> [letzter Zugriff: 14.07.2023].

109 Vgl. z. B. Manuel Garrod: ¿Por qué la pandemia por obesidad es mucho más letal que la del COVID-19? <https://codigof.mx/por-que-la-pandemia-por-obesidad-es-mucho-mas-letal-que-la-del-covid-19/> [letzter Zugriff: 14.09.2023].

110 Karine Tinat: *Las bocas útiles*, S. 17ff.

Martínez' *Como dice el dicho* (2011), Nicandro Díaz González' *Amores verdaderos* (2012) oder Elisa Salinas' *Lo que llamamos las mujeres* (2000), welche auch die Gefahr der Verherrlichung von Essstörungen auf sogenannten Pro-Ana-Websites thematisiert, auf denen Betroffene ihr extremes Schlankheitsideal idealisieren, als Lifestyle zelebrieren und Ratschläge erteilen, um weiter abzumagern und ihre Krankheit vor Ärzten und dem privaten Umfeld zu verheimlichen.

Die genannten Telenovelas zeigen Essstörungen häufig als Reaktion auf den gesellschaftlichen Druck, medialen Schönheitsidealen zu entsprechen, oder den ästhetischen Vorstellungen toxischer Mutterfiguren zu genügen. Dabei erscheinen Magersucht und Bulimie jedoch nicht ausschließlich als individual-psychologische Überanpassung an zeitgenössische Schönheitsdiktate oder gestörte Familienverhältnisse, sondern als sozio-kulturelle Metapher, die gesellschaftliche Missstände am Frauenkörper ablesbar macht.

Diese These soll im Folgenden exemplarisch am Beispiel des Spielfilms *Malos hábitos* (2007) des mexikanischen Regisseurs Simón Bross veranschaulicht werden.¹¹¹ Bross inszeniert das westliche Kontiguitätsverhältnis zwischen institutionalisierter Religion und Körperkult¹¹² anhand der als Ersatzreligion praktizierten körperlichen Exzesse seiner magersüchtigen Protagonistin Elena (Elena de Haro), deren Körper im Bourdieuschen Sinne als Kapital lesbar wird (1), und der asketisch motivierten Nahrungsverweigerung der katholischen Nonne Matilde (Ximena Ayala) (2). Dabei wird die Unterwerfung des weiblichen Körpers unter ästhetische Normvorstellungen als Abhängigkeit von der Macht des männlichen Blicks dargestellt, wobei die Mutterfigur erheblich zur Erhaltung misogyner Weiblichkeitskonstrukte beiträgt (3). In Robert Gugutzers Sinne veranschaulicht die Untersuchung schließlich, dass der Körperkult in der westlichen Gegenwartsgesellschaft als «Sozialform des Religiösen» bzw. «Diesseitsreligion» verstanden werden muss, die die sinnstiftenden Funktionen institutionalisierter Religionen eingenommen hat und in der Essstörung in einer besonders gewaltsamen Ausprägung sinnfällig wird (4).¹¹³

111 Bei den folgenden Überlegungen handelt es sich um eine überarbeitete Version des Artikels: Claudia Jacobi: Narrative der Essstörung im zeitgenössischen Film und Roman: Simón Bross' *Malos hábitos* (2007) und Nina Bouraouis *La voyeuse interdite* (1991). In: *Romanische Forschungen* 4 (2021), S. 313–341.

112 Vgl. Einführung S. 24.

113 Robert Gugutzer: Die Sakralisierung des Profanen, S. 285–309.

II.1.1 Elena und die «malos hábitos» der mexikanischen oberen Mittelschicht: Der Körper als Kapital

Simón Bross' *Malos hábitos* thematisiert unterschiedliche Formen der Essstörung und greift damit ein in der zeitgenössischen mexikanischen Gesellschaft besonders virulentes Thema auf. Bereits der Titel des trotz zahlreicher internationaler Auszeichnungen¹¹⁴ von der Forschung kaum beachteten Films¹¹⁵ verweist im Sinne des Bourdieuschen Habitusbegriffs auf den gesellschaftskritischen Blick des Regisseurs, der sich bereits vor Erscheinen des Films international als Werbefilmproduzent einen Namen gemacht hatte. Der Habitus bezeichnet die gesamten Handlungs- und Umgangsformen eines Subjekts, vom Lebensstil und Konsumverhalten über den Sprachgebrauch und die Kleidung bis hin zum kulinarischen Geschmack. Dieser ist Bourdieu zufolge nichts Individuelles, sondern eine unbewusste Verinnerlichung klassenspezifisch erworbener Verhaltensmuster und damit eine Anpassung an das jeweilige soziale Feld, sodass sich im Umkehrschluss der soziale Status des Individuums aus seinem Habitus ablesen lässt.¹¹⁶ Während Bourdieu Flauberts und Balzacs Romane als Ausgangspunkt nimmt, um den sozialen Status ihrer Figuren anhand ihrer Essgewohnheiten zu untersuchen, führt Simón Bross am Beispiel der Figur der Elena die «malos hábitos» der mexikanischen oberen Mittelschicht vor und zeigt, inwiefern der Körper zunehmend als Kapital verstanden wird, um soziale Anerkennung zu erlangen. Als Ehefrau eines einflussreichen Architekten und Universitätsprofessors braucht Elena selbst nicht zu arbeiten, um ihren luxuriösen Lebensstil zu halten: Sie lebt im wahrsten Sinne des Wortes in einem Glashauss mit Bediensteten, trägt elegante Kleidung und teuren Schmuck und schickt ihre Tochter Linda (Elisa Vicedo) auf eine Privatschule, die sich nur rund zehn Prozent der mexikanischen Bevölkerung leisten können.¹¹⁷ Wie Elenas Name, aus dem Griechischen «hele», dt. «die Strahlende, Schöne», nahelegt, ist ihr größtes Ziel, im Rahmen der Normvorstellungen der zeitgenössischen Mediengesellschaft zu glänzen. In Bourdieus Sinne inszeniert Elena ihr «körperliches Kapital» als Signum ihres sozialen Erfolgs und ihrer Klassenzugehörigkeit. Der

¹¹⁴ Der Film wurde 2007 auf den internationalen Filmfestivals von Guadalajara und Las Vegas als bester Film ausgezeichnet und auf dem *World Film Festival* in Montréal in der Kategorie *Silver Zenith* preisgekrönt.

¹¹⁵ Die Ausnahme bilden: María del Carmen Caña Jiménez: Neoliberalismo somático: sentimientos y afectos en *Malos hábitos*. In: *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 20 (2016), S. 183–202; Anne Marie Stachura: Consumption and Denial: Eating and Ideology in *Malos hábitos*. In: *Interdisciplinary Humanities* 30, 3 (2013), S. 23–34.

¹¹⁶ Vgl. die Ausführungen zu Bourdieu auf S. 13–14, Fußnote: 64. Auf den Bourdieuschen Habitus-Begriff verweist auch: María del Carmen Caña Jiménez: Neoliberalismo somático, S. 190.

¹¹⁷ Ebda., S. 191.

Körper erscheint Elena als modifizierbares Objekt und beliebig formbares Resultat ihrer sportlichen Anstrengungen und Investitionen, von denen sie sich wiederum gesellschaftliche Anerkennung verspricht. Sie scheut keine Kosten und Mühen, um stets das neueste Modell der auf dem Markt erwerbbaaren Fitness-Geräte zu besitzen, und verbringt ihre Freizeit mit hartem körperlichem Training und der kritischen Begutachtung ihres Körpers vor dem Spiegel, um dem Körperideal der von ihr geliebten Modezeitschriften zu entsprechen. Damit exemplifiziert Elena eine zentrale These der in der Einleitung erwähnten amerikanischen Soziologinnen Julie Guthman und Melanie DuPuis: Sie zeigen in ihrem Aufsatz «*Embodying Neoliberalism: Economy, Culture and the Politics of Fat*» (2007) überzeugend, dass der dünne Körper in der zeitgenössischen Gesellschaft zum Gradmesser für Selbstdisziplin geworden ist, während Übergewicht konsequent als Mangel an Selbstbeherrschung und Leistungsbereitschaft gedeutet werde und somit als Grundlage dafür diene, «Dicke» und «Dünne» als sozialer Anerkennung «würdige» und «unwürdige» Menschen zu kategorisieren:

[A]s thinness becomes a performance (and requisite) of success in a neoliberal world, it effectively becomes a criterion by which one is treated as a subject. Thinness, then, separates the deserving from the undeserving by favoring those who exercise self-denial. To be worthy of more in a neoliberal policy, then, one must want less. Yet, unlike the Puritan ethic, in which wanting less was a mark of salvation, the worthy neoliberal citizen must want less while spending more.¹¹⁸

Angesichts des irdischen Heilsversprechens sozialer Anerkennung erweist sich der Körper damit für Elena als Medium, um unausgesprochene Ängste zu beherrschen. Die strenge Diät und tägliche Trainingsroutine verschaffen ihr offensichtlich die Illusion, ihr Leben unter Kontrolle zu haben. Diese Wertvorstellungen vermittelt Elena auch ihrer Tochter Linda, die in ihren Augen zu dick ist, obwohl der Arzt ihr Normalgewicht attestiert hat. Lindas Selbstwertgefühl sollte ihrer Mutter zufolge von ihrem Attraktivitätsgrad in der männlichen Wahrnehmung bzw. von den in ihren Namen eingeschriebenen (sp. «linda», dt. «schön») gesellschaftlich festgelegten Schönheitsidealen abhängen, woran auch die Möglichkeit gebunden sei, einmal als Ehefrau auserwählt und in Wohlstand in einem schönen Haus leben zu können: «A los gordos no los quiere nadie. ¿Cuando seas grande quieres casarte, verdad? Y tener un novio guapo que te quiera mucho y una casa linda...» (MH, 00:30:40). Elenas androzentrische Weltanschauung reduziert die Frau auf ihre rein dekorative Funktion und auf ihr Gelingen auf dem heteronormativ ausgerichteten Heiratsmarkt. Der Bewertungsmaßstab «nadie» und im

118 Julie Guthman/Melanie DuPuis: *Embodying Neoliberalism*, S. 445. Auch Anne Marie Stachura: *Consumption and Denial*, S. 25 geht bereits auf diese Szene in *Malos hábitos* ein.

Umkehrschluss ‹todos› ist in ihrer Argumentation offensichtlich ausschließlich männlich.¹¹⁹ Der Mann ist der Schauende, die Frau die Angeschaut. Es ist die Macht des männlichen Blicks, der die weiblichen Schönheitsstandards festlegt und damit die Frau definiert und ihren sozialen Erfolg ausmacht. Damit wird der Frauenkörper zur Projektionsfläche hierarchisch gegliederter Gesellschaftsstrukturen. Zur filmischen Umsetzung des männlichen Blicks wurde bereits in der Einleitung auf Laura Mulveys in den 1970er-Jahren geprägten Begriff des *male gaze* verwiesen. Ausgehend von der Annahme, dass zeitgenössische Spielfilme in der Regel für ein Zielpublikum von heterosexuellen Männern konzipiert werden, beobachtet Mulvey, dass Frauen üblicherweise aus der Perspektive einer männlichen Blickführung (*male gaze*) als Sexualobjekte gezeigt werden, wodurch dem Mann die Rolle des ‹Starrenden› und der Frau diejenige der ‹Angestarrten› zugeschrieben werde.¹²⁰ Bemerkenswert ist, dass die Figur der Elena in *Malos hábitos* auf der Ebene der Kameraführung keineswegs als sexualisiertes Objekt des *male gaze* gezeigt wird, sondern dass sie diesen vielmehr selbst verinnerlicht hat. Sie ist es, die ihren missbilligenden patriarchalen Blick auf ihre rund neun Jahre alte Tochter richtet, z. B., als es Linda in einer eleganten Boutique nicht gelingt, ein Kommunionkleid im vorgefertigten Standardmaß zu schließen. Die Zuschauer nehmen durch die Kameraführung den Blick der Mutter ein, von dem sich Linda schamhaft abwendet. Der *male gaze* von Elenas Ehemann Gustavo (Marco Antonio Treviño) richtet sich hingegen ausgerechnet auf eine wohlgenährte peruanische Studentin, deren gesunder Appetit im Freud'schen Sinne ihren ausgeprägten Sexualtrieb widerspiegelt. Die Ursprungsverwandtschaft zwischen Essens- und Sexualtrieb bringt Gustavo überdies zum Ausdruck, als er der Studentin durch ein Kompliment zur peruanischen Küche erste Avancen macht (‹la comida peruana es buenisima›, *MH*, 00:23:28), während er sie beim Verspeisen eines deftigen Gerichts in der Kantine beobachtet. Gustavo betrügt Elena mit der namenlosen Studentin, wohingegen Elenas Überanpassung an ein männlich definiertes Schönheitsideal paradoxerweise gerade erst dazu führt, dass ihr die theoretisch angestrebte Rolle des begehrten Sexualobjekts entzogen wird: Ihr Ehemann beschwert sich zunehmend über ihre hervorstechenden Beckenknochen und ersetzt den Geschlechtsverkehr mit seiner Ehefrau durch eine junge Geliebte mit weiblichen Rundungen. Elenas Magersucht erscheint damit im Sinne von Tilmann Habermas als eine Form der Sexualabwehr, wobei der Hunger als *pars pro toto* für den Trieb überhaupt steht.¹²¹ Die strenge Disziplinierung leibli-

¹¹⁹ Vgl. hierzu Anne Marie Stachura: *Consumption and Denial*, S. 28.

¹²⁰ Laura Mulvey: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, S. 6–18.

¹²¹ Tilmann Habermas: *Heißhunger*, S. 45.

cher Bedürfnisse, Triebe und Affekte vermittelt Elena innerhalb des androzentrischen Wertesystems, mit dem sie sich vordergründig identifiziert, offensichtlich den Eindruck der Selbstkontrolle und Selbstermächtigung.¹²² Dadurch kann ihre Anorexie im Sinne der amerikanischen Philosophin Susan Bordo als wortlose Äußerung des Unbehagens in einer Kultur verstanden werden, die es Frauen antrainiert, ihren Körper durch eiserne Disziplin zu ästhetisieren.¹²³ Mit Bordo von einer bewussten Rebellion zu sprechen erscheint in Bezug auf Elena jedoch ungeeignet, da sie an keiner Stelle über ihre Situation reflektiert und ihr Leiden dadurch für die Zuschauer nicht explizit greifbar wird. Diese können schwer Empathie für sie entwickeln und nehmen sie vielmehr als Täterin wahr, die ihrer Tochter Linda Minderwertigkeitskomplexe einschärft, um sie im Rahmen ihrer eigenen gesellschaftlichen Ambitionen zu instrumentalisieren.

II.1.2 Matildes asketisches Essverhalten als *imitatio Christi*

Neben ihrer Mutter findet Linda in der Nonne Matilde, ihrer Cousine und Religionslehrerin, eine Bezugsperson mit einer ebenso problematischen, wenn auch völlig anders gearteten Form der Nahrungsverweigerung. Diese gründet auf Matildes Überzeugung, ihren Vater während ihrer Kindheit durch das Gebet vorm Ersticken an einer Fischgräte gerettet zu haben.¹²⁴ Essen wird seit dieser Ursprungsszene von Matilde als Bedrohung erfahren, wohingegen ihr das Gebet als probates Mittel erscheint, um diese Gefahr zu bekämpfen. Nach ihrem Medizinstudium entscheidet sich Matilde dazu, als Nonne ins Kloster zu gehen, und folgt damit der Überzeugung, kranken und bedürftigen Menschen durch ihren Glauben effizienter helfen zu können als durch die Wissenschaft.¹²⁵ Nachdem Matilde erfährt, dass ihre Tante aufgrund eines Schlaganfalls in Lebensgefahr schwebt, und sie von ihrer Mutter im Krankenhaus dazu aufgefordert wird, sie durch ihren Glauben zu retten, hat sie eine Vision, die ihre Essstörung auslöst: Während des Abendgebets sieht sie sich über den regendurchtränkten Boden des baufälligen Klosters schreiten, genau wie Jesus im

¹²² Zum Kontrollzwang bei Magersüchtigen, siehe: Robert Gugutzer: *Der Körper als Identitätsmedium: Essstörungen*, S. 347.

¹²³ Susan Bordo: *Unbearable Weight*, S. 176. Vgl. auch Christine Ott: *Identität geht durch den Magen*, S. 112.

¹²⁴ Dabei handelt es sich um eine Anspielung auf Blasius von Sebaste (~316), Bischof der Hauptstadt der römischen Provinz Kleinarmenien, der der Legende nach einen jungen Mann vor dem Ersticken an einer Fischgräte gerettet haben soll und seitdem als Heiliger gegen Halsleiden angerufen wird.

¹²⁵ Vgl. hierzu auch Anne Marie Stachura: *Consumption and Denial*, S. 25.

Evangelium nach Matthäus 14,25–33 über einen See schreitet. Jesu Gang auf dem Wasser wird durch die Wunder der Krankenheilung (Matthäusevangelium, 14,14; 35–36) und die Speisung der Fünftausend (Matthäusevangelium, 14,15–21) gerahmt. Damit wird die in Gottes Macht über die Natur liegende Heilsintention deutlich, die Matilde zunehmend durch asketische Praktiken nachzuahmen versucht. Im Anschluss an ihre Vision sendet Matilde erstmals das Stoßgebet «señor, no me abandones, salva a mi tía» (MH, 00:26:12) zum Himmel, während sie sich zwingt, ein Glas Essig zu trinken. Die selbststrafende Komponente ihres Essverhaltens tritt immer deutlicher in den Vordergrund, als sie beginnt, Essensreste aus dem Abfall zu verzehren und sich im Anschluss daran zu übergeben. Der Verzehr ekeleregender Substanzen erscheint als vereinzelt Symptom des Pica-Syndroms, aus dem Lateinischen «pica», dt. «Elster», die wahllos alle möglichen Gegenstände in den Schnabel nimmt, um sich daraus ein Nest zu bauen. Als Matilde erfährt, dass es ihrer Tante besser geht, fühlt sie sich in ihrem Vorgehen bestätigt und prägt zunehmend anorektische Tendenzen aus. Während der Mahlzeiten lässt sie das Essen in Servietten oder in ihrem Ordensgewand verschwinden und geht damit zunehmend zur absoluten Nahrungsverweigerung über. Ihre Klosterschwester wollen indessen durch den Verkauf von Lebensmitteln finanziell die Renovierungsarbeiten des Klosters sichern. Durch ihr asketisches Essverhalten hofft Matilde, auf den andauernden Regen und die dadurch verursachten Überschwemmungen einwirken zu können, die landesweit bereits mehrere hundert Todesopfer gefordert haben. Das verheerende Ausmaß der Naturkatastrophe wird in den Nachrichtenbildern von leidenden Kindern, fliehenden Familien, zerstörten Dörfern und versinkenden Autos deutlich, die Assoziationen zur gottgesandten Sintflut hervorrufen, durch die der alttestamentarische zornige Gott die Menschheit für ihre Verfehlungen bestraft. Wie der Name «Matilde», aus den althochdeutschen Wörtern «maht» (dt. «Macht», «Kraft») und «hiltja» (dt. «Kampf») zusammengesetzt, impliziert, präsentiert sich die Figur damit im Rahmen ihrer göttlichen Heilsmission als «starke Kämpferin». Durch die suggestiven Bilder des leidenden Christi im Kloster hebt Bross leitmotivisch die masochistische Dimension des Katholizismus hervor, mit der Linda ihre Cousine explizit konfrontiert: «¿Que eso será el hijo de Dios, no? [...] ¡Mi papá no dejaría que me hicieran eso!» (MH, 00:34:41). Matilde erklärt Linda, dass die Passion Christi als Zeichen seiner Liebe zu verstehen sei. Durch seinen Leidensweg habe Jesus Christus die Menschheit gerettet und ihr das ewige Leben geschenkt. Matildes Essstörung steht damit ganz im Zeichen der *imitatio Christi*, der Vorstellung, durch die Nachahmung des körperlichen Leidens Jesu selbst der Erlösung näherzukommen. Damit trägt ihre Essstörung die Züge der *anorexia mirabilis* aus mittelalterlichen Heiligenlegenden, die im Kloster während der Mahlzeiten vorgelesen werden und die Vorstellung der Erlösung durch Selbstgeißelung vermitteln. Dementsprechend kann das Substantiv «hábito» im Titel neben «Gewohnheit» auch mit «Ordenskleidung» übersetzt werden,

was auf die spanische Redewendung «tomar el hábito», dt. «ins Kloster eintreten», anspielt, und als Kritik an der Triebunterdrückung durch die katholische Kirche bzw. am «Habitus» der Ordensschwester verstanden werden. Diese leben in sexueller Enthaltsamkeit in einem Kloster, welches Bross stets als dunkle Gefängniszelle inszeniert, wohingegen die dem westlichen Schönheitskult unterworfenen Elena aus der Vogelperspektive wie in einem Hamsterrad gefangen auf ihrem Laufband in einem gläsernen Käfig gezeigt wird.

II.1.3 Elena als toxische Mutterfigur: Zur Perpetuierung patriarchaler Geschlechterkonstrukte

Die gemeinsamen Aktivitäten von Elena und Linda sind kostspieligen und immer übergriffigeren Maßnahmen zur Gewichtsreduktion gewidmet.¹²⁶ Zunächst sucht Elena eine teure homöopathische Privatpraxis auf. Die Kameraführung durch die offene Tür macht die Zuschauer zu Zeugen, wie der Arzt, dessen Autorität durch zahlreiche an der Wand hängende Urkunden hervorgehoben wird, dem bis auf die Unterwäsche entkleideten und eindeutig nicht fettleibigen Kind erklärt, dass seine Venen zu dick seien und immer «fetter» würden, bis das Blut eines Tages nicht mehr fließen könne und es sterben werde:

¿Tú sabes que son las venas, Linda? Las venas llevan la sangre al cuerpo y la sangre lleva todo lo necesario para que podamos vivir. Tu tienes venas muy gordas y cada día serán más y más gordas hasta que un día la sangre no podrá pasar por allí y te mueres. (MH, 00:37:01)

Im Anschluss daran nimmt das Publikum ein gläsernes Fläschchen durch einen Zoom-in-Effekt als besonders bedrohlich wahr. Die Unterperspektive aus Lindas Position heraus lässt den Arzt besonders groß, mächtig und überlegen erscheinen, während dieser eine Diät und die Einnahme von drei Tropfen vor jeder Mahlzeit verordnet: «solo tres, más es peligroso» (MH, 00:08:49). Diese unorthodoxen Einschüchterungsmaßnahmen werden bereits durch das Treppengelände auf dem Weg zur Arztpraxis angekündigt. Hier nehmen wir Linda durch ein Gitter wahr, dessen Stäbe optisch wie eine Reihe umgedrehter Kreuze erscheinen. Als Linda nach einigen Wochen sogar dreihundert Gramm zugelegt hat, statt abzunehmen, erklärt der Arzt Elena, dass es sich bei den Tropfen um Wasser handle. Er habe ihr für tausend Peseten einen Placebo-Effekt verkauft und praktiziere die «wissenschaftliche» Methode angestützter Suggestion. Von nun an setzt Elena auf teure

¹²⁶ Stachura thematisiert diese Maßnahmen und ihre Grenzen im Kontext des Neoliberalismus: Anne Marie Stachura: *Consumption and Denial*, S. 26.

Konsumobjekte: einen Hometrainer und einen Vibrationsgurt für die Bauchmuskulatur, den sich Linda im Liegen umschnallen soll. Diese Konsumartikel verdeutlichen den extremen Bewegungsmangel, der im oben genannten UN-Bericht als eine Hauptursache der Zivilisationskrankheit Adipositas aufgeführt wird, sowie den Versuch, dem Problem bequem von zu Hause entgegenzuwirken. Videospiele und Fernsehen stellen Lindas Lieblings-Freizeitbeschäftigungen dar. Bewegung im Freien ist nicht in ihren Alltag integriert. Selbst Elena bewegt sich bevorzugt mit dem Auto als Statussymbol fort, zumal Spaziergänge aufgrund der hohen Straßenkriminalität innerhalb der Ober- und Mittelschicht in Mexiko-Stadt als gefährlich gelten. Dass es Elena nicht, wie sie im Gespräch mit ihrem Ehemann vorgibt, primär um die Gesundheit ihrer Tochter geht, sondern vielmehr darum, sie gesellschaftlichen Schönheitsdiktaten zu unterwerfen, wird schon allein dadurch deutlich, dass sie permanent in Lindas Gegenwart raucht. Mutter und Tochter werden zumeist in geschlossenen Innenräumen, insbesondere innerhalb der eigenen vier Wände gezeigt, wodurch das Phänomen des *sedentarismo* auch auf der Ebene der Raumsemantik hervorgehoben wird. Das permanente Hintergrundgeräusch des Regens erschwert stellenweise sowohl die akustische als auch die visuelle Wahrnehmung: Die Familie wird in einigen Szenen nur durch die vom Regen beschlagenen Fensterscheiben ihres Glashauses gezeigt. Das trübe Wetter unterstreicht die beklemmende Stimmung im Familienhaus, dessen anonyme, sterile Einrichtung und strikte Ordnung die Lieblosigkeit und Strenge der zwischenmenschlichen Beziehungen widerspiegeln. Bei einem Kindergeburtstag erfährt Elena von einer befreundeten Mutter eines übergewichtigen Jungen von der US-amerikanischen Betty-Lange-Klinik,¹²⁷ die den Einfluss der USA auf die mexikanische Marktwirtschaft als Folge der Globalisierung des Landes verdeutlicht. Die amerikanischen Diätkliniken sind eine Begleiterscheinung der im Rahmen der Urbanisierung Mexikos flächendeckend erschienenen Fast-Food-Ketten, die über das ganze Land verteilt mit Tausenden Filialen die tägliche Ernährung breiter Bevölkerungsschichten ausmachen. Betty Lange mache es möglich, ohne große Anstrengungen wöchentlich zwei Kilo abzunehmen: «Betty Lange es una clínica para adelgazar. La primera semana, Elena, adelgazó dos kilos [...], está buenísimo. Además... porque puede comer lo que quiere... es como que no está sufriendo» (MH, 00:39:25). Anhand dieser unrealistischen Beschreibung exemplifiziert Bross im Sinne Guy Debords, inwiefern die Scheinwelt der Werbung ganz reale Auswirkungen auf das Leben der Menschen hat. Bereits 1967 betonte Debord in *La société du spectacle*, dass zwischen dem realen Leben in der zeitgenössischen Konsumgesellschaft und

127 Dabei handelt es sich wohl um eine ironische Anspielung auf die Drogen- und Alkoholentzugsklinik *Betty Ford*, die wiederum als Parodie auf *Weight Watchers* erscheint.

den in den Medien kolportierten Bildern ein Kurzschluss entstehe, der die Realität verdränge («le réel se confond avec le modèle»¹²⁸). In *Malos hábitos* wird diese Wechselwirkung besonders im Betty-Lange-Werbfilm deutlich, der bei Elenas und Lindas Besuch der Klinik eingespielt wird. Hier werden fast ausschließlich leicht bekleidete schlanke Frauenkörper gezeigt, die sich aufblähen und blitzartig schrumpfen, während Pizza und Sahneis eingblendet werden und eine reißerische Werbestimme von einer gesunden, nahrhaften aber gleichzeitig köstlichen Ernährung spricht: «Gracias a Betty Lange tu puedes unirte a las miles personas alrededor del mundo que han bajado de peso comiendo de una manera sana y nutritiva pero al mismo tiempo deliciosa» (*MH*, 00:43:22). Der Werbfilm verdeutlicht im Sinne Jean Baudrillards, wie sehr die Realität Bilder nachahmt, die in Wirklichkeit gar nicht existieren, denn der Zuschauer ist sich bewusst, dass es sich nicht nur bei den schrumpfenden Silhouetten um Computersimulationen handelt, sondern dass auch die makellosen Körper grundsätzlich durch Licht- und Bearbeitungseffekte retuschiert wurden und so in der Realität nicht existieren. Paradoxiere werden diese manipulierten Trugbilder für die Kunden der Betty-Lange-Klinik jedoch zum real angestrebten Schönheitsideal. Baudrillard spricht in diesem Sinne von einer «ère de la simulation», in der das *Simulakrum* der Realität vorausgeht.¹²⁹

II.1.4 Der Körperkult als neue Sozialform der Religion

Der Betty-Lange-Werbfilm folgt direkt auf die Lektüre einer Heiligenlegende im Kloster und unterstreicht damit das Analogieverhältnis der Bilder aus Werbung und Hagiographie, die bei aller Gegensätzlichkeit für die jeweilige Essstörung von Elena und Matilde eine vergleichbare Funktion erfüllen: So wie Matilde durch ihre Nahrungsverweigerung das Ziel verfolgt, dem spirituellen Ideal der von ihr angebeteten Heiligen näherzukommen, versucht Elena das in den Werbeikonen inkarnierte körperliche Ideal zu erreichen, dadurch individuelle Ängste zu beherrschen und existentiellen Halt zu finden.¹³⁰ Matildes Geschichte hat damit

128 Guy Debord: *La société du spectacle*. Paris: Gallimard 1992, S. 53.

129 Jean Baudrillard: *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée 1981, S. 80. Dass es sich beim Thema Körperkult und Schönheits- bzw. Schlankheitswahn nicht um ein klassen- oder kulturspezifisches Phänomen handelt, zeigt Bross durch Elenas und Lindas Besuch bei einem chinesischen Akupunkteur innerhalb des *barrio chino* in Mexiko-Stadt. Auch wenn die Werbestrategien mit «abschrecken den Mitteln», wie Nacktbildern von extrem adipösen Frauen, dem amerikanischen Modell diamentral entgegenstehen, verfolgen sie dasselbe schlanke Schönheitsideal.

130 Vgl. María del Carmen Caña Jiménez: *Neoliberalismo somático*, S. 198.

durch die Parallelisierung mit Elenas Schicksal die Funktion hervorzuheben, dass der von Elena in pathologisch-obsessiver Form ausgeübte zeitgenössische Körperkult sowohl auf sozialer als auch auf personaler Ebene die sinnstiftenden und orientierungsgebenden Funktionen institutionalisierter Religionen einnimmt und damit in Gugutzers Sinne als «neue Sozialform der Religion» verstanden werden kann, die die Sinnsuche vom Jenseits auf die Erlösung im Diesseits verschiebt.¹³¹

Das Beispiel der Diätklinik veranschaulicht, inwiefern traditionell religiöse Themen wie Heilsversprechen, lebensstrukturierende Leitlinien und Glaubenssätze sowie kollektive Riten auf den Körper als sinnstiftende Instanz übertragen werden.¹³² Der luxuriöse Warteraum inszeniert einen sektenartigen Personenkult um die Namensgeberin der Betty-Lange-Klinik, die auf einem imposanten Porträt wie eine zu vergötternde Ikone erscheint. Als «Glaubensvermittlerin» dieser «säkularen Diesseitsreligion» erscheint die Ernährungsberaterin, die Linda in das System von Belohnung und Bestrafung einführt, indem sie ihr *Pizza Delight*, Hackfleisch- und Hühnchen-Gerichte in Aussicht stellt, um das von ihrer Mutter ehrgeizig gesteckte Ziel eines Gewichtsverlusts von zwei Kilogramm in der ersten Woche zu erreichen. Als erste Belohnung für die Einhaltung der Regeln verspricht sie Linda ein Blaubeersorbet, welches sie auf einem Werbefoto mit der Aufschrift «La recompensa de ser bella» präsentiert – ein Werbeslogan, der die Vorstellung des Körpers als durch persönliche Anstrengung beliebig modifizierbares Objekt auf den Punkt bringt. Natürlich kann es sich beim pinkfarbenen Sorbet mit cremiger Sahne, ebenso wie bei der *Pizza Delight* als Diättempfehlung, nur um hoch verarbeitete Lebensmittel handeln, die als Inbegriff des hyperrealen Simulakrums nach Baudrillard gelesen werden können: Bross zeigt Trugbilder realer Nahrungsmittel, in denen durch die chemische Manipulation vom realen Grundnahrungsmittel kaum etwas übrigbleibt. Auf Linda haben diese als «Heilsweg» präsentierten Produkte allerdings nicht dieselbe Anziehungskraft, wie die Schokoladentörtchen, die sie heimlich mit ihrem übergewichtigen Freund Lalo verspeist, womit sie im Sinne der Betty-Lange-Gemeinschaft eine Todsünde begeht. Unter dem Druck der Betty-Lange-Doktrin führt Lalo sie in bulimische Praktiken ein, indem er ihr erklärt, dass sie nicht zunehmen könne, wenn sie das Essen genüsslich zerkaue und vor dem Schlucken einfach ausspucke. Als Linda nach einer Woche bei der ritualisierten Zusammenkunft der Betty-Lange-Gemeinde beim öffentlichen Wiegeritual sogar dreihundert Gramm zugenommen hat, erfährt sie auf der als Altarsurrogat

¹³¹ Robert Gugutzer: Die Sakralisierung des Profanen, S. 285–309.

¹³² Vgl. zu dieser Thematik: Robert Gugutzer: Körperkult und Schönheitswahn – Wider den Zeitgeist – Essay. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte* (23.04.2007). <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/30504/koerperkult-und-schoenheitswahn-wider-den-zeitgeist-essay/> [letzter Zugriff: 12.09.2023].

inszenierten Bühne nicht die Belohnung des kollektiven Applauses, sondern ein demütigendes Ausbuhen. Die Tatsache, dass diese Szene direkt auf die Darstellung der im Regen knienden Matilde folgt, die hoffnungsvoll zum Himmel blickt und Stoßgebete ausspricht, hebt erneut das Analogieverhältnis des spirituellen und körperlichen Erlösungsmodells hervor. Bei aller Überspitzung im Vergleich zwischen Glaubensvermittlern und Ernährungsberatern, Hagiographie und Werbung, Kirchen und Ernährungskliniken scheint Bross durch die ständige Parallelisierung göttlicher und weltlicher Sinnsuche doch zu suggerieren, dass der Körperkult in der heutigen Gesellschaft eine weit verbreitete Alternative zum Sinnstiftungsangebot traditioneller Religionsgemeinschaften darstellt. Dementsprechend vergleichbar sind auch die masochistisch-asketischen Praktiken der Nahrungsverweigerung, die Matilde aus spirituell-altruistischen und Elena aus gesellschaftlich-egoistischen Beweggründen vollzieht. Während Matilde die körperliche Selbstkasteiung nur als Mittel eines höheren, transzendentalen Ziels begreift, wird der Körper für Elena zum sublimierten Selbstzweck und zur Projektionsfläche irdischer Heilsversprechen. Letzten Endes nutzt Bross die Darstellung des kirchlichen Sakraments der Erstkommunion, um das Scheitern beider Erlösungsmodelle eindrucksvoll zu inszenieren: Während Linda erstmals die geistige Nahrung des Leibes Christi empfängt, erleidet Matilde einen Schwächeanfall und wird ins Krankenhaus eingeliefert. Matildes Sturz sowie Lindas bedächtiger Weg zum Altar und ihre Einnahme der Hostie werden durch die Zeitlupe zum Gegenstand einer besonders intensiven und suggestiven Betrachtung: Die Szene wird im Voiceover von einem Telefonat zwischen Linda und ihrem Freund Lalo begleitet, der ihr erklärt, dass ihre Mutter sie einer lebensgefährlichen Darmoperation zur Gewichtsreduktion unterziehen möchte, welche der Arzt in einer vorhergehenden Szene unter Verweis auf Elenas eigene Essstörung dezidiert abgelehnt hatte. Auf diese Information reagiert Linda mit einem als kindlicher Racheakt inszenierten symbolischen Muttermord, der ihren Wunsch nach Befreiung aus der bedrohlichen Konditionierung durch die kranke Mutter illustriert: Sie schüttet das gesamte Fläschchen der vermeintlich gefährlichen Placebo-Tröpfchen zur Gewichtsreduktion in Elenas Wasserflasche der Marke «Santa Elena» und ist während der kurz darauf folgenden Beerdigung der ihrer Krankheit zum Opfer gefallenen Mutter vom Schuldgefühl geplagt, tatsächlich ihren Tod verursacht zu haben. Die religiöse Dimension des verhängnisvollen Körperkultes wird zuletzt in der Aufschrift «Santa Elena» sinnfällig, die das kalorienlose Wasser zum Segenszeichen von Elenas Diesseitsreligion erhebt. Das letzte Bild der weiß gekleideten und weiß geschminkten Elena im weiß ausgestaffierten Sarg erinnert an die weißen Kleider, die der Frau im Christentum bei unterschiedlichen Initiationsriten als Zeichen ihrer Unschuld angelegt werden,

insbesondere an Lindas Erstkommunikationskleid sowie an das Novizinnenkleid, das Matilde bei ihrer Aufnahme in den Orden als Symbol ihrer Hochzeit mit Jesus Christus trägt. Die erbarmungslose Mutter, für die die Zuschauer kaum Mitgefühl entwickeln können, da ihre Ängste und psychologischen Belastungen zu keinem Zeitpunkt explizit thematisiert werden, erscheint durch die farbsymbolische Überbetonung ihrer Reinheit zuletzt im ambivalenten Licht als Opfer eines gefährlichen Kultes. Die Tatsache, dass durch die andächtige Akkordeonmusik von Daniele Luppi ein fließender Übergang von der Darstellung der völlig erschöpften Matilde im Krankenhaus zu Elenas Beerdigungsszene hergestellt wird, hebt ein letztes Mal die tragische Kontiguität der beiden Frauenschicksale hervor. Nach der Ablehnung einer Zwangsernährung sowie heftigen Alpträumen und Halluzinationen im Krankenhaus hat Matilde jedoch eine befreiende Lichtvision. Sie träumt, aus dem dunklen und verregneten Kloster hinaus in Richtung einer lichtdurchfluteten Tür unter einem strahlend blauen Himmel zu laufen, in der ein kleines Mädchen auf sie wartet. Bei ihrer Rückkehr aus dem Krankenhaus hören die starken Regenfälle auf und Matilde beginnt langsam wieder zu essen. In der letzten Filmszene legt sie symbolisch ihr Nonnengewand und damit ihre ‚malos hábitos‘ ab, obwohl es nun wieder zu regnen beginnt.

II.1.5 Fazit

Aus funktionalen Gesichtspunkten nimmt die körperliche Selbstdisziplinierung beider Figuren damit im Laufe des Films sowohl auf sozialer als auch auf persönlicher Ebene zunächst die sinnstiftende und orientierungsgebende Rolle institutionalisierter Religionen ein, wobei die exzessive Einhaltung ideologischer Dogmen, welche von Bross mit der Selbstkasteiung der mittelalterlichen *anorexia mirabilis* verglichen wird, schließlich nicht zur Erlösung, sondern in den Tod führt. Obwohl Bross keine Einblicke in Elenas Innenleben gewährt, kann ihre Essstörung als Symptom eines stummen und unreflektierten Unbehagens angesichts patriarchaler Normierungen ihres Körpers gedeutet werden, die sie zum Objekt des *male gaze* degradieren, von dem ihr gesellschaftliches Gelingen abhängig ist. Damit ist der Frauenkörper als sozio-kulturelle Metapher bzw. Projektionsfläche hierarchischer Gesellschaftsordnung lesbar, was im folgenden Kapitel auf verblüffend ähnliche Art und Weise im Rahmen eines fundamentalistisch-islamischen Gesellschaftskontexts artikuliert wird.

II.2 Narrative der Essstörung im franko-maghrebinischen Roman: Nina Bouraouis *La voyeuse interdite* (1991)

Literarische und filmische Narrative der Essstörung sind kein Alleinstellungsmerkmal der westlichen und lateinamerikanischen Medien- und Konsumgesellschaft. Die englischsprachige Forschung hat gezeigt, dass die Darstellung von Bulimie und Anorexie etwa in *Nervous Conditions* (1988) der Autorin Tsitsi Dangarembga, die mit diesem Werk als erste schwarze Simbabweerin einen Roman publizierte, als Metapher für postkoloniale Dominanzverhältnisse gelesen werden muss. Die Protagonistin Tambudzai lebt in den späten 1960er- und 1970er-Jahren auf einer verarmten Farm in Rhodesien und erfährt durch die patriarchalen Strukturen des Shona-Volkes, dem sie angehört, und durch die Dominanz der weißen Kolonialmacht eine doppelte Form der Unterdrückung. Charles Sugnet liest die Metaphorik der Nahrungsverweigerung, der Verdauung, des Erbrechen und der fäkalen Ausscheidung in Susan Bordos Sinne¹³³ als Darstellung von Domination und Widerstand.¹³⁴

Zunächst soll in einem kurzen Überblick gezeigt werden, dass essgestörtes Verhalten auch im zeitgenössischen franko-maghrebinischen Roman immer wieder als sozio-kulturelle bzw. politische Metapher fungiert, die gesellschaftliche Missstände am Frauenkörper ablesbar macht und das scheinbare Paradoxon einer selbstzerstörerischen Rebellion gegen erlebte misogynen Gewalt abbildet. Für diesen panoramaartigen Überblick kann auf Arbeiten von Isabelle Meuret,¹³⁵ Joëll Vitiello¹³⁶ oder Soumia Aounallah¹³⁷ zurückgegriffen werden, die in ihren Studien zur franko-maghrebini-

¹³³ Vgl. S. 9 der vorliegenden Studie.

¹³⁴ Charles Sugnet: *Nervous Conditions: Tsitsi Dangarembga's Feminist Reinvention of Fanon*. In: Obioma Nnaemeka (Hg.): *The Politics of (M)Othering: Womanhood, Identity, and Resistance in African Literature*. New York/London: Routledge 1997, S. 33–49, hier: S. 35. Vgl. zum Thema auch: Clare Barker: *Self-starvation in the Context of Hunger: Health, Normalcy and the Terror of the Possible* in Tsitsi Dangarembga's *Nervous Conditions*. In: *Journal of Postcolonial Writing* 44, 2 (2008), S. 115–125; Deepika Bahri: *Disembodying the Corpus: Postcolonial Pathology in Tsitsi Dangarembga's Nervous Conditions*. In: *Postmodern Culture* 5, 1 (1994), http://muse.jhu.edu/journals/postmodern_culture/v005/5.1bahri.html [letzter Zugriff: 10.09.2023].

¹³⁵ Isabelle Meuret: *Writing Size Zero*, insbes. S. 67ff.; Isabelle Meuret: *L'anorexie: entre aliénation mentale et revendication d'altérité. Le cas des écrivaines algériennes*. In: *International Journal of Francophone Studies* 12, 1 (2009), S. 19–35.

¹³⁶ Joëll Vitiello: *Le Double meurtrier chez Sabrina Kherbiche*. In: Frédérique Chevillot/Colette Trout (Hg.): *Rebelles et criminelles chez les écrivaines d'expression française*. Amsterdam/New York: Rodopi 2013, S. 129–145.

¹³⁷ Soumia Aounallah: *Poétique de l'écriture de la nature dans les romans de Malika Mokeddem*. Mostaganem: Université Abdelhamid Ibn Badis 2017 [Dissertation]. <http://e-biblio.univ-mosta.dz/bitstream/handle/123456789/13261/th%C3%A8se%20soumia%20finale%20modifi%C3%A9e%20.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [letzter Zugriff: 10.09.2023].

schen Literatur vergleichbare Zusammenhänge zwischen Magersucht und Protest beobachtet haben (1). Im Anschluss wird die Problematik am Beispiel eines systematischen *close readings* des Romans *La voyageuse interdite* (1991) der franko-algerischen Autorin Nina Bouraoui vertieft (2).¹³⁸ Während bestehende Forschungsansätze zu Bouraouis Roman ihren Schwerpunkt bislang auf die Metaphorik des Sehens,¹³⁹ die Symbolik des Blutes und die allgemeine Darstellung des Frauenkörpers in *La voyageuse interdite* gesetzt haben,¹⁴⁰ soll in der vorliegenden Analyse systematisch nachvollzogen werden, inwiefern Bouraoui die Magersucht der ältesten Schwester Zohr durch die Parallelisierung mit der Schwerbehinderung und der Selbstverstümmelung ihrer jüngeren Schwestern als Sexualabwehr und stummes Aufbegehren gegen patriarchale Normierungen des Frauenkörpers thematisiert. Bouraoui präsentiert ein der neoliberalen Konsumgesellschaft des vorigen Kapitels diametral entgegengesetztes fundamentalistisch-islamisches Gesellschaftsmodell und thematisiert selbsterstörerisches Essverhalten neben anderen Praktiken der Autoaggression als eine mögliche Reaktion auf die ‚religiös‘ motivierte Unterdrückung des weiblichen Körpers. Bemerkenswert an diesem diametralen Umkehrverhältnis ist, dass die Unterwerfung des weiblichen Körpers unter ein freizügiges Schönheitsideal im gleichen Maße wie seine Unterwerfung unter schambesetzte religiöse Normen als Abhängigkeit der Frau von der Macht des *male gaze* dargestellt wird, wobei in beiden Fällen ausgerechnet die Mutterfiguren erheblich zur Perpetuierung misogynen Weiblichkeitskonstrukte beitragen. Damit zeigt der Vergleich zum vorigen Kapitel, dass der Frauenkörper in beiden Gesellschaftsmodellen zur sozio-kulturellen Metapher bzw. zur Projektionsfläche hierarchischer Ordnung wird, wobei die Essstörung in vergleichbarer Weise als Symptom des Unbehagens der Frauenfiguren angesichts patriarchaler Normierungen ihres Körpers inszeniert wird, die gegensätzlicher nicht sein könnten. Angesichts der in der westlichen Welt weit verbreiteten Vorstellung des Islams als ‚des Anderen‘, das insbesondere für die vermeintliche ‚Rückständigkeit‘ seines Frauenbilds kritisiert wird, veranschaulicht die Gegenüberstellung letzten Endes, dass die westliche Hypersexualisierung und die fundamentalistisch-islamische Tabuisierung des weiblichen Körpers als zwei Seiten derselben Medaille gelesen werden können, die die Frau anhand vergleichbarer Funktionsmechanismen zum Sexualobjekt degradiert.

138 Dieses Kapitel ist eine adaptierte Fassung des 2021 in den *Romanischen Forschungen* veröffentlichten Artikels: Claudia Jacobi: Narrative der Essstörung, S. 313–341.

139 Siobhán McIlvanney: Double Vision: The Role of the Visual and the Visionary in Nina Bouraoui's *La voyageuse interdite* (*Forbidden Vision*). In: *Research in African Literatures* 35, 4 (2004), S. 105–120; Belarbi Belgacem: La fonction du regard dans *La voyageuse interdite* de Nina Bouraoui. In: *Insaniyat* 9, 29–30 (2005), S. 115–134.

140 Hélène Julien: ‚Au sang ! Ô sang ! : Corps féminin et écriture dans *La Voyageuse interdite*. In: *Nouvelles Études Francophones* 29, 1 (2014), S. 82–94.

II.2.1 Narrative der Essstörung im franko-maghrebinischen Roman

Die franko-tunesische Schriftstellerin Fawzia Zouari thematisiert in *Ce pays dont je meurs* (1999), vergleichbar mit der französischen Schriftstellerin algerischer Herkunft Farida Belghoul in *Georgette !* (1986), das Schicksal zweier Töchter algerischer Migranten in Frankreich. Die zunehmende Nahrungsverweigerung ihrer Protagonistinnen Amira bzw. «Georgette» erscheint als Symptom einer misslungenen Integration in eine feindselig eingestellte Aufnahmegesellschaft. Ihr Hungern wird als stummer Ausdruck einer inneren Orientierungslosigkeit und emotionalen Zerrissenheit zwischen zwei Ländern und Kulturen lesbar, die die *littérature beur* der 1980er- bis 2000er-Jahre leitmotivisch durchzieht.

Im 1993 bei Laphomic in Algier publizierten Roman in Tagebuchform *La Suture* beschreibt die französisch-algerische Autorin Sabrina Kherbiche die Anorexie und Bulimie ihrer 1961 mitten in den Algerienkrieg hineingeborenen Protagonistin ebenfalls im Kontext kultureller Hybridität und postkolonialer Identitätskonflikte («Je porte en moi la blessure de deux vies écorchées et le temps n'a rien cicatrisé», S, 17). Die namenlose Protagonistin ist Tochter einer bretonischen Mutter, die während des Algerienkriegs außerehelich von einem algerischen Mann, dem politischen Feind der französischen Nation, schwanger wird und ihr Kind als Konsequenz dieser doppelten Verfehlung nicht lieben kann («orpheline d'une mère qui n'a pas su m'aimer», S, 57). Die Wiederherstellung ihrer eigenen «Reinheit» vor der algerischen Gesellschaft, in der sie lebt und der sie sich anzugleichen versucht, ist nur über den «reinen» Körper der Tochter möglich. Nachdem diese sich ebenfalls des vorehelichen Geschlechtsverkehrs «schuldig» gemacht hat und von ihrem Liebhaber verlassen wurde, fordert die Mutter sie zur Wahrung der Familienehre auf, ihr Jungfernhütchen wieder zunähen zu lassen. Die Essstörung der Tochter entpuppt sich als Konsequenz des Traumas der misogynen Gewalt und der Genitalverstümmelung, die durch die titelgebende «suture» die «Verfehlung» der Protagonistin sowie den entsprechenden Reparationsversuch in Form einer Narbe in ihren Körper einschreibt. Als sie schließlich mit einem anderen Mann verheiratet wird, entdeckt dieser den Vertuschungsversuch und verstößt die Protagonistin, die nach Frankreich fliehen muss. Die Essstörung erscheint damit als eine stumme Form des Widerstands¹⁴¹ gegen frauenfeindliche Bräuche, die sich tragischerweise gegen das Subjekt selbst richtet. Dieses versucht über den alimentären Kontrollzwang ein wenig *agency* über sein Schicksal zu erlangen: Der Verzicht auf Essen wird als Strategie zum Erhalt des Kindskörpers kodiert, als Abwendung der Pubertät und des Erwachsenwerdens als Frau in einer frauenverachtenden Gesellschaft. Dadurch

141 Vgl. zu Sabrina Kherbiche: Joëll Vitiello: *Le Double meurtrier chez Sabrina Kherbiche*, S. 129–145.

verspricht sich die Protagonistin die Akzeptanz ihres Vaters, welcher beim Einsetzen ihrer Monatsblutung in ihrem dreizehnten Lebensjahr mit gewaltvoller Abweisung reagiert hatte («J'entends encore la porte claquer sur mes treize ans», S. 68).¹⁴²

Analog dazu tritt das Motiv der Anorexia nervosa im Werk der franko-algerischen Autorin Malika Mokeddem immer wieder in unterschiedlicher Ausprägung als eine Art stumme und auto-aggressive Rebellion gegen weitverbreitete Formen frauenverachtender Gewalt im Algerien der 1950er- bis 1990er-Jahre auf. «Tant de violences ont été commises ici sans que jamais justice soit rendue. Tant de traumatismes toujours niés, toujours mis sous le boisseau» (TO, 86), heißt es in ihrem Roman *Je dois tout à ton oubli* (2008). Bereits der Titel verweist auf das Schweigen und die Verdrängung als gängigste ‚Verarbeitungsstrategie‘ traumatischer Erfahrungen: Die nach Frankreich ausgewanderte Protagonistin Selma Moufid wird nach fünfzig Jahren durch einen Alptraum an den Kindsmord erinnert, den ihre Mutter am Säugling ihrer Tante Zahia begangen hatte. Diese war nach einer Vergewaltigung durch ihren Onkel unehelich schwanger geworden und drohte dadurch die Familie zu entehren, sodass Selmas Mutter den geltenden Konventionen entsprechend keine andere Handlungsmöglichkeit sah, als den Säugling unter einem Kissen zu ersticken: «Qu'est-ce que tu voulais qu'on fasse ? On était bien obligés de tout étouffer !» (TO, 71). Die Familienehre wird über den Frauenkörper verhandelt, der mit Beginn der Pubertät auch von der hier dargestellten Vaterfigur als unrein verachtet wird.

In Mokeddems Roman *L'Interdite* (1993), der die Geschichte der in Montpellier praktizierenden Ärztin Sultana erzählt, welche aufgrund eines Trauerfalls in den 1990er-Jahren in ihr Heimatdorf Ain Nekhla in die südalgerische Wüste zurückkehrt, wird die Magersucht explizit als stumme Verdrängungsstrategie bzw. traumatische Reaktion auf die Erfahrung misogynen Gewalt im patriarchalen System dargestellt. Das Dorf, in dem Sultana aufgewachsen ist, untersteht mittlerweile dem radikalislamischen *Front Islamique du Salut* (FIS), gegen dessen Regeln sie verstößt, wenn sie etwa als Frau an der Beerdigung ihres ehemaligen Liebhabers Yacine teilnimmt, die Nacht mit Salah, dem besten Freund des Verstorbenen, verbringt und gemeinsam mit ihm Alkohol trinkt und raucht. Die Rückkehr in ihr Heimatdorf verursacht einen Rückfall in die Magersucht, die als Folge eines Kindheitstraumas aufgetreten war: Im Alter von fünf Jahren musste sie mitansehen, wie ihr eifersüchtiger Vater, angespornt durch Gerüchte seiner Nachbarn, ihre Mutter angriff und wie diese mit dem Kopf auf einen Mühlstein fiel und sofort starb. Daraufhin verließ der reuevolle Vater seine beiden Töchter. Sultanas dreijährige, kranke Schwester starb zwei Tage später. Rückblickend erinnert sich Sultana an einige Glücksmomente ihres Lebens inmitten von langen Phasen des ‚Autismus‘ und der ‚Aphasie‘,

142 Vgl. hierzu: Isabelle Meuret: *Writing Size Zero*, S. 69.

die sie als mentale Anorexie bezeichnet (I, 43). Das nicht aussprechbare Trauma artikuliert sich über Jahre in diesen stummen körperlichen Äußerungen des Unbehagens, die wortlos Spuren der erlebten Gewalt in Sultanas Körper einschreiben. Der einzige ‚gesellschaftliche Nutzen‘ des weiblichen Körpers liegt in seiner Verheiratung, weshalb den pubertierenden Mädchen oftmals die Schulbildung entzogen wird – ein Schicksal, das Selma, der Protagonistin von *Je dois tout à ton oubli* (2008), nur aufgrund des frühen Todes des Vaters erspart bleibt.¹⁴³ Auf dem Heiratsmarkt spielen den westlichen Standards diametral entgegengesetzte Schönheitsideale eine zentrale Rolle: Mokeddem beschreibt eine Gesellschaft, in der Übergewicht als Schönheitskriterium gilt und Essattacken als Zeichen körperlicher Gesundheit gelten, welche junge Mädchen für den *male gaze* besonders attraktiv und begehrenswert machen.¹⁴⁴ Dementsprechend werden sie bereits in jungem Alter an die Küche gebunden, mit reichlich Essen versorgt und dank ihrer Korpulenz unbeweglich, träge und dadurch leichter kontrollierbar gehalten:

Des vies passées assises ou à piétiner dans quelques mètres carrés. Préparation de gâteaux, friandises, couscous et autres féculents, elles dévorent à longueur de journée. Au petit déjeuner, au thé au café de dix heures, au déjeuner et encore l'après-midi avec du thé. Chaque théière avale, au bas mot, l'équivalent de douze à quatorze morceaux de sucre et le nombre des tournées exige trois ou quatre réfections du breuvage. [...] Une chorégraphie rituelle, sensuelle, pour confire ces dames à demeure, en communion. Des années de gavage et de sucreries modèlent aux femmes des corpulences de sumos [...]. Ici, c'est l'obésité qui est le canon de la beauté et la boulimie le critère de la santé. Des années de gavage et de sucreries modèlent aux femmes des corpulences de sumos. (TO, 66–67)

143 «C'est à sa puberté que le regard du père sur elle avait changé. Il s'était mis à la toiser avec l'arrogance que, jusqu'alors, il avait réservé à la mère. Parfois, avec une suspicion manifeste. Selma se préparait à lui livrer bataille, certaine qu'il projetait de la marier. La mort était venue le frapper à ce moment. Qu'un tel malheur ait apporté à Selma la certitude que plus personne ne pourrait tenter de l'arracher à ses études pour la marier ni l'obliger à rester ici, n'était pas la moindre des contradictions auxquelles elle était confrontée» (TO, 91).

144 Vgl. dazu etwa die Beschreibung des weiblichen Rückzugortes des Hammam in Mokeddems *Les Hommes qui marchent* (1990). Dieser wird von seiner eigentlichen Funktion der Körperreinigung entfremdet und zu einem Ort der Fleischbeschauung, an dem ältere Frauen junge Mädchen zur Verheiratung ihrer Söhne wie Zuchtvieh begutachten: «Elle tendait le cou, observait la longue chevelure, le galbe de la hanche, le sein prometteur [...]. –Le seul reproche que pourraient lui faire certaines, c'est qu'elle est très mince, presque maigre. Note bien que, chez nous, les femmes n'ont jamais été blanches et grasses mais fines et... bien brunes. [...] –Elle s'élargira avec les grossesses. D'ailleurs, il paraît que les jeunes hommes les préfèrent minces maintenant» (HM, 216–217). In *La transe des insoumis* (2003) bringt Mokeddems Protagonistin den Wunsch nach körperlicher Unabhängigkeit durch Nahrungsentzug besonders deutlich auf den Punkt: «J'avais arraché [ce corps ensauvagé] à la fabrique des mains des femmes. A leurs massages, malaxages, dressages, gavages et autres calibrages. Je lui avais infligé une terrible anorexie pour le maintenir au bord du vertige et des livres, mes vivres à moi» (TI, 140–141).

Selmas plötzlich auftretende Appetitlosigkeit erscheint als Ablehnung der üppigen Festessen, Riten und Konventionen, die mit den herrschenden Geschlechterkonstruktionen in Verbindung stehen.

Expliziter ist das Motiv der Magersucht, auch im Sinne einer Abwehrhaltung gegenüber der erlebten frauenfeindlichen Realität, in Mokeddems autobiografischen Roman *Mes hommes* (2005), in dem die Erzählerin Malika zugibt: «[...] regarder le monde autour de moi ? Mais je ne fais que ça jusqu'à l'écoeurement. C'est ce qui me retourne la tête et l'estomac» (*MHO*, 39). Seit ihrer frühesten Kindheit beobachtet die Ende der 1940er-Jahre in der westalgerischen Wüste geborene Malika die gesellschaftliche und familiäre Verachtung der Frau, die sich etwa in der Tatsache äußert, dass ihr Vater seine «sechs Töchter» nicht zu seinen «drei Kindern» zählt¹⁴⁵ und der Protagonistin im Alter von elf Jahren die Schulbildung verweigern möchte, um sie wenig später zu verheiraten. Schon sehr früh beobachtet Malika, wie die Mütter ihre Töchter zu Scham und Unterwerfung unter die männliche Autorität erziehen¹⁴⁶ und somit maßgeblich zur Perpetuierung misogynen Vorstellungen von Weiblichkeit beitragen:

J'interprétais déjà que les filles n'étaient jamais des enfants. Vouées au rebut dès la naissance, elles incarnaient une infirmité collective dont elles ne s'affranchissaient qu'en engendrant des fils. Je regardais les mères perpétrer cette ségrégation. À force d'observer leur monstruosité, leur perversion, d'essayer de comprendre leurs motivations, je m'étais forgé une conviction : ce sont les perfidies des mères, leur misogynie, leur masochisme qui forment les hommes à ce rôle de fils cruels. (*MHO*, 12)

Mit Beginn ihrer Pubertät fühlt sich Malika durch den penetranten männlichen Blick auf ihren Körper zum Objekt degradiert, sodass die entstehende Anorexia nervosa auch in diesem Kontext als Wunsch nach Erhalt des Kindskörpers und Abwendung des Frauseins inklusive aller damit verbundenen gesellschaftlichen Erwartungen gelesen werden kann – angefangen bei der Zwangsverheiratung, die den Mädchen mit Einsetzen der Pubertät droht. Bei der Beobachtung der Mutter in der Küche als typischem Existenzraum der Ehefrau schnürt es Malika den Magen zu.¹⁴⁷ Später wird sie auch den Körperschmuck *kholkhale* ablehnen – traditionelle schwere Fußketten, die Malika als Gelenkfesseln wahrnimmt, welche die Frau wie Zuchtvieh

145 «Combien d'enfants as-tu ? J'ai souvent entendu cette réponse par exemple : "Trois !" [...]. "Trois enfants seulement et six filles"» (*MHO*, 12).

146 «Il faut que tu aies honte. Tu dois avoir honte. Ne lève pas tes yeux sur les garçons. Sur les hommes. Baisse la tête. Dans la rue surtout. Ne te détourne pas» (*MHO*, 24).

147 «Par-dessus mes livres j'épiaais souvent ma mère faisant la cuisine. La préparation des repas accaparait la quasi-totalité de ses journées et une bonne partie de la soirée [...]. Peu à peu, ces émanations continues d'odeurs d'aromates et d'épices ont commencé à me bouillir le cœur. A me rendre l'air irrespirable. Ma répulsion est devenue de plus en plus forte. [...] Je m'enfuyais» (*MHO*, 42).

an den häuslichen Innenraum binden.¹⁴⁸ Bezeichnenderweise geht die Nahrungsverweigerung der Protagonistin mit dem panischen Abschnüren der im Wachstum begriffenen Brüste einher, was die einsetzende Anorexia nervosa im Sinne von Tilmann Habermas unmissverständlich als Sexualabwehr lesbar macht.¹⁴⁹

Dès que mes seins se sont mis à pointer, j'ai eu la sensation que les regards grouillaient sur mon corps comme de la vermine. Partout, partout même en dedans. Ça me nouait le ventre et la tête. (MHO, 40)

Je me nourrissais de presque rien [...] il m'arrivait de me bander les seins. Ils gonflaient aussi vite que ma panique. (MHO, 42)

Malikas Appetit verschiebt sich auf die Lektüre, die durch das Vokabular der Nahrungsaufnahme als lebensnotwendig dargestellt wird:

Le nez dans un livre, je dégustais des mots en solitaire. Ceux de l'interdit, de la révolte avaient une saveur de farce unique. Dans le silence et l'isolement, ils mordaient la vie pour moi. En recherchant les tabous, les péchés et autres bondieuseries. Ceux de l'inconnu mettaient leur relief sur les abîmes alentours. J'en salivais, jubilais, en redemandais. (MHO, 40–41)

Ihre bis in die Kindheit zurückreichende natürliche Abwehrhaltung gegen Unterwerfungsmechanismen des Weiblichen¹⁵⁰ wird durch das mit der Lektüre in Zusammenhang stehende intellektuelle Wachstum verstärkt, was den von Malika bewunderten Dorfarzt Dr. Shalles dazu veranlasst, ihre Magersucht nicht als ‚Krankheit‘ sondern als ‚Entscheidung‘ einzustufen: «Toi, je ne peux rien pour toi. Tu n'es pas malade. Tu as décidé de ne pas manger c'est autre chose» (MHO, 39). Mit Soumia Aounallah von einer frei gewählten Rebellion bzw. einem bewussten ‚Kampf‘ zu sprechen, der nicht als Pathologie, sondern als selbstbewusste Persönlichkeitsentwicklung zu fassen sei,¹⁵¹ scheint der auto-aggressiven und selbstzerstörerischen Dimension dieses Leidens nicht gerecht zu werden und wird von der Protagonistin

148 «Elle ne voulait pas de cette vie-là. Pas de tâches ménagères et leurs moites lassitudes. Pas de servitudes. Pas de *kholkholes*, sonnailles des bêtes de somme. Pas la fêrule qui toute une vie faisait piétiner les femmes dans quelques mètres carrés» (HM, 275).

149 Vgl. dazu S. 5 der vorliegenden Studie.

150 «La honte, moi, je ne peux pas. La soumission des filles m'irrite» (MHO, 24).

151 «L'anorexie n'est pas à lire donc comme un état pathologique mais comme une forme de combat, car les héroïnes ne sont pas dans la négation de leur être mais dans l'édification de leur personne. L'anorexie les aide à lutter contre l'animalisation et la spoliation du corps». Soumia Aounallah: *Poétique de l'écriture de la nature dans les romans de Malika Mokeddem*, S. 75; «L'anorexie apparaît dans les textes de cette auteure d'abord comme un choix», ebda. S. 79; «Il s'agit donc d'une résolution consciente et non d'un trouble survenu et subi. Elle est à lire par conséquent comme une attitude volontaire qui sert à communiquer quelque chose», ebda. S. 79.

selbst als Reaktion auf die vom Arzt gestellte Diagnose abgelehnt: «Mon manque d'appétit relèverait de ma décision ? La nausée serait de mon ressort ? J'en doute» (MHO, 39–40). Dennoch erscheint die Magersucht auch hier als stummes Aufbegehren gegen patriarchale Normierungen von Weiblichkeit und als einzig mögliche Form des «Widerstands» in der dargestellten frauenfeindlichen Gesellschaft, in der die Protagonistinnen keine andere Möglichkeit sehen, als den Protest selbstverletzend gegen das eigene «unversehrt» zu haltende Körpergefängnis zu richten. Durch die Kontrolle über die eigene Nahrungsverweigerung und über das damit zusammenhängende Verharren in einem vorpubertären, vormenstruierenden und dadurch nicht «heiratsfähigen» Körperzustand artikulieren sie ihren Wunsch nach körperlicher Selbstkontrolle und *agency* in der Frage ihrer Verheiratung.

Die hier im Überblick eingeführten Motive der Magersucht als auto-aggressive Form des Widerstands werden in Nina Bouraouis *La voyageuse interdite* (1991) eindrucksvoll verdichtet und sollen im Folgenden einer systematischen Textanalyse unterzogen werden.

II.2.3 Nina Bouraoui: *La voyageuse interdite* (1991)

In *La voyageuse interdite* (1991) beschreibt die algerisch-französische Autorin Nina Bouraoui die erdrückende Lebensrealität dreier Schwestern, die ihr Dasein in der Abgeschlossenheit ihrer häuslichen vier Wände im Algier der 1970er-Jahre fristen.

Während Bouraouis Debütroman in Frankreich sehr positiv aufgenommen und mit dem *Prix du Livre Inter* ausgezeichnet wurde, warf die algerische Presse ihr vor, durch die erschütternd gewaltvolle Darstellung der *condition féminine* ein zu rückständiges Bild der algerischen Gesellschaft unter Staatschef Houari Boumédiène (1965–1978) zu zeichnen, der nach dem Algerienkrieg (1954–1962) zwar durchaus totalitär regierte und den Islam zur Staatsreligion erklärte, jedoch gleichzeitig für ein hohes Wirtschaftswachstum und die Alphabetisierung von Männern und Frauen in die Geschichte einging und islamistische Gruppierungen bekämpfte. Die Zurückdrängung der Frau in den häuslichen Raum sei zwar eine in der Tradition verankerte «réalité», jedoch keine «généralité», und zwar schon gar nicht in der fortschrittlichen Hauptstadt Algier, wo sich die Romanhandlung abspielt.¹⁵² Auf diese Vorwürfe reagierte Bouraoui mit der Hervorhebung der Fiktionalität ihres Romans, der weder als Autobiographie noch als historisches oder soziologisches Dokument

¹⁵² Vgl. «L'enfermement est une réalité certes mais non une généralité. Pour en parler, elle a choisi comme cadre Alger. Or c'est dans la capitale algérienne que ce phénomène n'est pas très important». Fatima Maini: *La voyageuse interdite*. In: *El Watan* (14.07.1991).

zu verstehen sei.¹⁵³ In der Tat weist bereits der Name ihrer Protagonistin Fikria, aus dem arabischen <fikr>, dt. <Denken, Gedankenwelt>, darauf hin, dass der Text die subjektive Vorstellungswelt seiner Protagonistin illustriert. Diese teilt aus auto-diegetischer Erzählposition ihre Bewusstseinsströme mit dem Leser, der bisweilen kaum zwischen Traum, Phantasie und Realitätsschilderung unterscheiden kann. Im alptraumartigen Bild, das dabei von der Stellung der Frau entsteht, verarbeitet Bouraoui einerseits die Gewalterfahrungen der 1990er-Jahre, die ihre Familie dazu veranlassten, vor der im Bürgerkrieg kulminierenden islamistischen Gewalt (1991–2002) nach Frankreich zu fliehen, und thematisiert andererseits exemplarisch fundamentalistische Geschlechterdispositive, die symbolisch für jedwedes frauenverachtende und fundamentalistisch religiöse Gesellschaftsmodell stehen könnten.

Auf den ersten Seiten ihres Romans betont Bouraoui den für derart radikale Gesellschaftssysteme repräsentativen Charakter der dargestellten *condition féminine*, die die Frau durch eine fundamentalistische Auslegung des Korans zum Status eines <eingesperrten Tiers> (<animaux cloîtrés>, VI, 12) degradiere: «Où est l'indécence ? Dans la rue, derrière nos rideaux ou entre les lignes du livre sacré ?» (VI, 13). In der Rolle eines unsichtbaren, seines Subjektstatus beraubten Objekts verschmilzt die Protagonistin Fikria mit ihren Geschlechts- und Leidensgenossinnen hinter den Fenstern einer Häuserfassade, wobei der heimliche Blick aus dem Fenster den einzigen möglichen Kontakt zur Außenwelt darstellt:

[J]e fais corps avec ces filles des maisons voisines. Chaque nuit, à tour de rôle, compagnes fidèles sans nom ni visage, nous nourrissons nos âmes d'un nouvel élan strictement spirituel ; les Mauresques plaintives se renvoient le murmure du semblable, l'hymne à la douleur commune [...] elles sont cerclées d'interdits et protégées par une loi qu'on ne peut transgresser, la mère inquiète veille, le père dictateur ordonne : malheur à celui qui fixera pendant trop longtemps le corps féminin dessiné dans les doublures des rideaux ! [...]. Sur son front, on pourra lire écrit en noir : HARAM. (VI, 11)

In diesem repressiven gesellschaftlichen Kontext kann der Körper keineswegs wie bei Simón Bross als Ersatzreligion in einem durch spirituelle Freiheiten charakterisierten Diesseits verstanden werden. Es ergibt sich vielmehr ein diametrales Umkehrverhältnis: Die <religiös> motivierte Tabuisierung des Körpers im fundamental-islamisch reglementierten Diesseits gilt als wesentlicher Bestandteil der Erlösung im Jenseits, was unter anderem daran deutlich wird, dass Fikrias Vater seiner Tochter seit der <Verunreinigung> ihres Geschlechts durch Eintreten der Monatsblutung in der Überzeugung jegliche Kommunikation verweigert, durch

153 «Ce livre n'est pas une autobiographie [...]. Ce livre n'est pas un document. Je n'ai pas voulu décrire la condition de la femme musulmane type». Nina Bouraoui: La voyeuse interdite. In: *Politis* (27.07.1991).

sein Verhalten selbst der göttlichen Bestrafung zu entkommen.¹⁵⁴ Der von der Protagonistin Fikria im inneren Monolog wiedergegebene und verinnerlichte misogynische Diskurs betrachtet den Frauenkörper als irreparablen Fehler der Natur¹⁵⁵ und definiert das weibliche Geschlecht von Geburt an in Bezug auf das männliche Geschlecht als Mangel.¹⁵⁶ Mit Einsetzen der Regelblutung wird der Frauenkörper nicht nur als mangelhaft, sondern als abstoßend¹⁵⁷ und unrein angesehen,¹⁵⁸ als eitrig blutige Wunde,¹⁵⁹ als ungeheuerliche Beleidigung der Menschheit¹⁶⁰ und Quelle des Bösen.¹⁶¹ Die Familienehre hängt wiederum von der Unversehrtheit des weiblichen Genitals ab, die am blutbeflecktem Bettuch der ersten Hochzeitsnacht abgelesen wird («*drap maculé de sang et d'honneur*», VI, 14). Die Verweigerung des Subjektstatus und Zurückdrängung der Frau in die häusliche Sphäre geht mit der Reduktion auf ihre Gebärfähigkeit einher. Genauer besteht die soziale Funktion der Frau darin, für die als «Schlachtbank» («*abattoir*», VI, 60) konnotierte «blutige Zwangshochzeit» («*noces sanglantes*», VI, 25) vorbereitet zu werden und ihren «hohlen Innenraum» («*trou béant*», VI, 25) mit männlichen Nachkommen zu füllen.

Die Protagonistin Fikria nimmt ihre eigene Mutter als «*meurtrière maman*» (VI, 25) wahr, da diese seit Jahren nur noch den Tod gebärt und ihre Sprösslinge, je nach Entwicklungsstand des Fötus, nach der Totgeburt in Zeitungspapier eingewickelt in die Mülltonne wirft oder kurzerhand die Toilette hinunterspült.¹⁶² Dabei wünscht sich die «Erzeugerin» («*génitrice*», VI, 36) nichts sehnlicher, als einen Phallus als Machtsymbol zu gebären, wodurch ihr ein Minimum an sozialer Aner-

154 «Deux ans déjà qu'il ne me parle plus. Deux longues années au cours desquelles mon corps n'a pas arrêté de suinter l'impureté. Et ça continue ! [...] j'ai beau me laver, panser mes 'plaies' cycliques et épiler les poils de mon intimité, je reste sale et indigne de sa parole ; je suis un épouvantail articulé, une femelle au sexe pourri qu'il faut absolument ignorer afin d'échapper à la condamnation divine !» (VI, 31).

155 «erreurs irréparables que la nature aurait dû épargner» (VI, 27).

156 «Chère maman [...]. Ce n'est pas mes yeux que tu as regardés, non tu as vite écarté mes jambes pour voir si un bout de chair pointait hors de mon corps à peine fait» (VI, 35).

157 «sexe pourri»; «immonde et ignominieux» (VI, 32).

158 «suint[e] l'impureté» (VI, 31).

159 «fleur suppurante» (VI, 33); «blessure qui saigne» (VI, 13).

160 «monstrueuse insulte» (VI, 32).

161 «le sexe est une fleur maudite plantée entre les deux cornes de Satan» (VI, 32).

162 «[E]lle n'engendrait que la mort. Une peau ratatinée pendait au bout du cordon comme l'appât peu appétissant d'un vieil hameçon ! l'enfant qu'elle portait vieillissait dans son ventre et n'en sortait que pour l'enterrement. Les funérailles étaient brèves. Ma mère entourait le rejeton de papier journal et rabattait le couvercle de la poubelle sur la petite tête béante aux yeux mi-clos, quand l'enfant n'était qu'un œuf craquelé par un auriculaire impatient, elle se contentait de l'immerger dans la cuvette des w.c. L'eau formait autour de la bestiole des tourbillons puis l'emportait vers un paysage de gros tuyaux noirs dont elle seule connaissait l'issue» (VI, 38–39).

kennung zuteilwürde.¹⁶³ Ganz im Gegensatz dazu führen die Frauenkörper ihrer Töchter ihr permanent die eigene Ohnmacht vor Augen.¹⁶⁴ Innerhalb dieser frauenverachtenden Gesellschaftsordnung erscheint die Schande, einen weiblichen Körper zu gebären, schwerwiegender als der versuchte Kindsmord, den die Mutter an Fikrias jüngerer Schwester Leyla ausübt, als sie diese kurz nach der Geburt aus dem Fenster wirft. Die schwerbehindert zurückgebliebene Leyla führt die Existenz eines hilflosen Tieres, das lediglich Grunzlaute hervorbringt, sich auf allen Vieren auf dem Boden entlangschleift und im Müll nach Essensresten sucht. Diese grauerregende Animalisierung der Frauenfiguren ist ein Leitmotiv, das die viehartige Stellung der Frau in der dargestellten Gesellschaft veranschaulicht. Durch ihre Behinderung entzieht sich Leyla dem Viehhandel des Brautmarkts, dem Fikria als einzig gesunde, fruchtbare und damit heiratsfähige Schwester ausgesetzt ist («seule féconde de la maison», VI, 65). Ihre ältere, magersüchtige Schwester Zohr bekämpft ihre weibliche Natur, indem sie sich, analog zu Malika in Mokeddems *Mes hommes*, jeden Tag die Brust wie eine Wunde bandagiert und abschnürt, um deren Wachstum zu unterbinden und ihren vorpubertären Kindskörper zu erhalten:

[L]e corps chétif de Zohr est amputé des deux sculptures majestueuses que Dieu nous a confiées en toute innocence. Tous les soirs, elle resserre un savant corset de bandelettes qui masque deux seins dont les pointes sans support suffoquent derrière la bande de tissu close par une épingle à nourrice, elle-même logée dans la ridicule rigole séparant les deux pousses qui n'arriveront jamais à terme. (VI, 27)

Geschlechtsreife Frauenkörper werden als «vulgäre» Auswüchse bzw. «Fleischhaufen» beschrieben, die ihre lasterhafte Weiblichkeit schamhaft hinter weiten Stoffen zu verbergen haben.¹⁶⁵ Die Magersucht wird damit im franko-maghrebinischen Roman noch wesentlich expliziter als im mexikanischen Film des vorigen Kapitels als Sexualabwehr dargestellt bzw. als Versuch, sich der Rolle als heiratsfähiges Sexualobjekt zu entziehen und für die Gesellschaft, die die Frau auf diese Funktion reduziert, unsichtbar zu werden («toujours et toujours, personne ne la voit», VI, 135). Diese Tatsache wird von ihrer Tante Khadidja¹⁶⁶ explizit ausgesprochen, die

163 «Elle désirait un pénis pour elle toute seule, un pénis qu'elle garderait toute sa vie» (VI, 42).

164 «Nous, filles étions sa douleur, nos visages, nos corps lui rappelaient sa faiblesse, notre sexe, son sexe amputé, et si elle avait toujours cet air triste c'est parce qu'elle savait l'absurdité de notre existence» (VI, 42–43).

165 «vulgaire colis déficilé» (VI, 37); «Elles sont des tas de graisse insignifiants flottant dans des robes des corps aux formes disparues toujours» (VI, 26).

166 Wie bereits der symbolträchtige Name der Tante Khadidja exemplifiziert, erscheint diese bei der Perpetuierung patriarchaler Normen als treibende Kraft: Khadidja gilt im Islam als erste Ehefrau des Propheten Mohammed und als «Mutter der Gläubigen».

Zohrs völlig ausgemergelten Körper herablassend begutachtet und ihr verkündet, dass sie so niemals einen Ehemann finden werde:

Elle trouve Zohr encore amaigrie, lui reproche ses côtes, ses veines trop voyantes, son dos ailé et ses genoux tremblants. Tu ne trouveras jamais de mari, Zohr ! vieille fille ! voilà ce que tu es, une vieille fille indécente ! comment peut-on se laisser dépérir ainsi ? qui voudra de toi ma pauvre enfant avec tes yeux cerclés de noir et tes mains de squelette ?! (VI, 85)

Zohrs Magersucht wird als ›Hochzeit mit dem Tod‹ explizit als Alternative zur Zwangshochzeit und damit als Abwehr von Fremdbestimmung dargestellt: «sa mariée (la mort), elle flirta avec la mort loin de nous» (VI, 87). Durch die Verweigerung der Nahrungsaufnahme entwickelt sich Zohr zu einem wandelnden Skelett, das Fikria als *memento mori* wahrnimmt:

Zohr ignorait que la mort était déjà en elle. [...] la mort avait choisi son masque, sans le savoir, Zohr la transportait dans toute la maison et s'endormait dans ses bras, elle la détaillait dans son miroir et ses tremblements inexplicables étaient en fait les ricanements intérieurs de la sournoise ! La mort déversait lentement dans le corps de ma sœur sa lymphe empoisonnée afin que celle-ci puisse l'apprécier chaque jour de sa jeunesse, elle avait glacé son sang, durci ses veines et dessinait sur son visage à l'encre indélébile des fissures au coin de sa bouche, quatre étincelles étirant la fente de ses yeux et, sous son cou, une nouvelle peau, pendante et rugueuse coupée en son milieu par deux cordes de muqueuse blanches. (VI, 29)

Zohrs Zimmer wird mit einem Grab verglichen (VI, 49), dessen Zugang den anderen Familienmitgliedern verwehrt bleibt. Damit steht das Zimmer in einem metonymischen Verhältnis zu ihrem für die Gesellschaft unsichtbaren Körper. Auch Fikrias Körper trägt die Zeichen der vorzeitigen Hautalterung als Sinnbild des Todes,¹⁶⁷ auf den ihre Existenz im Rahmen der leitmotivisch mit dem Tode gleichgesetzten Ehe ebenfalls hinausläuft: «Une femme musulmane quitte sa maison deux fois : pour son mariage et pour son enterrement» (VI, 124). In ihrem Zimmer, das sie als Käfig (VI, 124) bzw. Zelle (VI, 66) innerhalb des ›Gefängnisses‹ (VI, 56, 89) ihres Hauses betrachtet, finden sich jedoch einige Symbole des Lebens, die wiederum ihre einsetzende Geschlechtsreife versinnbildlichen. Allen voran wird diese im Raum durch die freizügige Schwimmerin im Badeanzug symbolisiert, die wie eine Ikone im Holzrahmen über ihrem Schreibtisch hängt. Ihr Körper ist durch blumenartige Wassertropfen benässt, die als Fruchtbarkeitssymbole ihre Geschlechtsreife hervorkehren, während der imaginierte Kopfsprung und die knappe Bekleidung ihre Freiheit exemplifizieren. Neben Fikrias Zimmer befindet sich ein Wintergarten, den der

¹⁶⁷ «[...] granuleuse de la tête aux pieds, l'os des poignets trop saillant, le cou trois fois cerclé par des anneaux de peau inutile, je ne me trouve pas très belle. Vieille adolescente fripée avant l'âge, ma silhouette et mon visage ne sont pas restés fidèles à mes photos d'enfant» (VI, 60).

Vater an Stelle der ehemals sonnenbeschienenen Terrasse gebaut hat, damit seine Töchter für die Männer auf der Straße nicht sichtbar sind. Ohne die lebensnotwendigen Sonnenstrahlen gehen sämtliche Pflanzen zugrunde und die Mutter entreißt den wenigen Gewächshauspflanzen, denen ein halbes Glas Wasser am Tag zum Überleben genügt, die Blüten, um zu vermeiden, dass die «Unzucht» der Blumen ihre Töchter auf unsittliche Gedanken bringt.¹⁶⁸ Die Analogie zwischen botanischer und menschlicher Natur wird in der Metapher des weiblichen Geschlechts als «gottverdammte Blume» («fleur maudite», VI, 25) besonders sinnfällig, deren einzige Bestimmung in der Zwangsheirat und Zeugung männlicher Nachkommen liegt.

Die Begutachtung von Fikrias körperlicher Beschaffenheit für den Heiratsmarkt fällt weitaus positiver als diejenige ihrer magersüchtigen Schwester aus: «Regardez ces beaux cheveux et ces yeux si grands pour un corps si fin !» (VI, 86). Wie in *Malos hábitos* wird die körperliche Attraktivität auch in *La voyeuse interdite* einzig und allein auf den *male gaze* perspektiviert und soll als einziges soziales Ziel der Frau dazu dienen, mit einem besonders wohlhabenden Mann verheiratet zu werden.¹⁶⁹ Der Mann ist auch hier der Schauende, wohingegen der sexualisierende Blick der Frau untersagt bleibt. Das geht bereits aus dem Titel *La voyeuse interdite* hervor, der von vorneherein eine direkte Inversion des «male gaze» als Gegenstand des Romans ankündigt. Analog zu Zohrs Essstörung wird Fikrias selbstverletzendes Verhalten explizit als Angriff auf das gesellschaftlich verachtete Körpergefängnis und damit als einzig mögliche Form des Protests innerhalb einer repressiven Gemeinschaft verstanden, die den Wert der Frau ausschließlich auf die voreheliche Unversehrtheit ihres Körpers reduziert. Während der Heiratsverhandlungen zwischen ihrer Mutter und ihrer Tante Khadidja zieht sich Fikria in ihr Zimmer zurück, zerstört dort Kissen und Möbel, schlägt ihren Kopf gegen das Fenster als Symbol ihres Eingesperrtseins¹⁷⁰ und besudelt die Wände mit Blut. Fikria greift damit die Mauern ihres häuslichen Gefängnisses an und brandmarkt diese durch ihr als «unrein» konnotiertes Blut als eigentlichen Träger der Schande. Die aus ihren offenen Venen tropfende «teuflische Flüssigkeit» leckt sie masochistisch vom Boden ab und trotzigt damit den Gesetzen und Moralvorstellungen ihrer Religion («je léchais le liquide satanique, reniant ainsi les règles religieuses», VI, 94). Das selbstverletzende Verhalten erscheint nicht nur als Moment der Verzweiflung, sondern gleichsam als heilloser Ausdruck ihres unterdrückten Freiheitsbestrebens, das die

168 «Comprenez bien ! la fornication florale pourrait me donner des idées !» (VI, 25).

169 Vgl. den Ausruf der Mutter bei Fikrias Hochzeitsvorbereitungen: «Je suis fière, fière, fière ! [...]. Il est riche, très riche !» (VI, 121).

170 «emblème de l'enfermement et de la frustration» (VI, 88).

Erzählerin vom ersten Kapitel an als eigentliche Botschaft des Romans vorstellt¹⁷¹ und in der Autoaggression gegen sich selbst richtet.¹⁷² Diese dient letztlich der Affektregulation¹⁷³ und geht mit einer psychologischen Entlastung einher, die sie als Lustquelle empfindet («ce plaisir que j’invente avec peine dans mes mutilations volontaires», VI, 95). Gleichzeitig ist ihr selbstverletzendes Verhalten als verzweifelter Aufruf an den Vater zu verstehen, der sie zunächst unbemerkt von der Türschwelle aus beobachtet. Fikria identifiziert sich mit einem kleinen Mädchen, das während ihrer auf sich selbst gerichteten Aggression auf der Straße unter ihrem Fenster von einem Bus totgefahren wird. Der Gesichtsausdruck ihres Vaters steht in einem metaphorischen Verhältnis zum Asphalt, auf dem das Mädchen zerquetscht wird: «Ses joues sont goudronnées» (VI, 91). Er ist unbelebt, reglos, versteinert. Fikria klammert sich an seine Beine und wünscht sich eine wie auch immer geardete Gefühlsregung, aus der sie eine Existenzberechtigung ziehen könnte, die sie am Leben halten würde. Angesichts seiner absoluten Gleichgültigkeit¹⁷⁴ verspürt sie jedoch eine gesteigerte Sehnsucht nach dem Tod¹⁷⁵ und ihr mit Fruchtbarkeitsymbolen assoziiertes Zimmer verwandelt sich in eine «cellule mortuaire» (VI, 88), die ihre psychische Verfassung widerspiegelt.

Im zweiten Kapitel des vierten Teils schreitet die Selbstverstümmelungsdynamik voran, als Fikria von den Verheiraturplänen ihrer Familie ahnt. Sie zieht sich in ihr Zimmer zurück, das nunmehr zum Mutterleib stilisiert wird, auf den ihr Körper in den Heiratsverhandlungen reduziert wird. Dort verschließt sie sämtliche Fenster und dichtet alle Einkerbungen ab, sodass das «Guckloch» in der Wand die einzige Öffnung nach außen darstellt. In dieser «Höhle» bewegt sie sich nackt wie ein Säugling im Uterus. Die «fauligen Ausdünstungen» aus ihren «halbtoten Gedärmen» sind das einzige, was ihr in diesem verschlossenen Innenraum Gesellschaft leistet: «Nue, je déambule dans mon antre avec pour unique compagnon le miasme putride de mes

171 «Un message ? Oui. Descendez de vos tanières, ne perdons plus notre temps et le leur, désorientons avec courage le cours de la tradition, nos mœurs et leurs valeurs, arrachons rideaux et voiles pour joindre nos corps !» (VI, 14).

172 «Je voudrais nager sous le soleil, courir dans la ville, pisser dans les cages d’escalier et me battre comme une chiffonnière, je voudrais manger avec les Mozabites, flirter avec le chauffeur du bus, boire du café dans un café et déchirer les voiles des Sarrasines, je voudrais m’allonger au pied de la statue des martyrs, graver mon nom sur la dalle des saints et mourir dans l’ombre de l’arbre du Ténére, je voudrais me fondre aux bruits de la rue, regarder les hommes dans les yeux» (VI, 92).

173 «[J]e chasse la décadence par la décadence, le mal et le mal se suffisant à eux-mêmes se retournent brusquement vers le bien, et, par la douleur de l’interdit, je réveille mon corps, le sauve in extremis de la chute» (VI, 44).

174 «aucune émotion ne transparait» (VI, 92); «Rien. Pas un mot. Pas un geste» (VI, 94).

175 «Il a préféré me laisser à la solitude. Effroyable solitude qui donne aux plus faibles l’envie de mourir» (VI, 95).

entraîlles à demi mortes» (VI, 105). Der Mutterleib erscheint damit nicht nur als Ort der Empfängnis des Lebens, sondern gleichzeitig als Grabkammer, als Ort der Verwesung und Zeichen des Todes. Die Raumsemantik und Metaphorik der *matrice-cercueil* führt eindrucksvoll vor Augen, dass der Tod der Frauenfiguren in der dargestellten Gesellschaft mit der Geburt beginnt und deren gesamte Existenz durchzieht:

[...] mon regard a pris une curieuse initiative, il s'est retourné vers moi, me jetant en pleine figure l'image tragique mais peu nouvelle de mon existence inutile qui me mène sans détour vers un paysage abyssal : mon décès. Oui, la mort était bien là. (VI, 106)

Angesichts dieser Erkenntnis erreicht Fikrias Autoaggression in einer anstoßerregenden Episode ihren Höhepunkt, deren Traumcharakter erst am Ende des Kapitels enthüllt wird: Mit dem eisernen Haken eines zerschlagenen Kleiderbügels verstümmelt sie ihre inneren Schleimhäute und Reproduktionsorgane, auf die sie in den Heiratsverhandlungen reduziert wird. Dadurch trotzt sie den Konventionen ihrer Gemeinschaft und führt grausam ihre eigene Entjungferung durch. Durch das mit Blut befleckte Bettlaken wird die Episode als gewaltvolle Umkehrung konservativ islamischer Vorstellungen von der ersten Hochzeitsnacht lesbar,¹⁷⁶ die Bouraoui vom ersten Kapitel an denunziert.¹⁷⁷

Fikrias Selbstverstümmelungsdynamik ist mit Zohrs autodestruktivem Essverhalten vergleichbar. Beide Frauenfiguren greifen durch die realisierte bzw. imaginierte Autoaggression ihr Körpergefängnis an, wodurch Fikria sich sogar von den gesellschaftlichen Erwartungen an ihre körperliche «Reinheit» befreit fühlt:

J'avais l'impression de me faire longuement vidanger, tout sortait, les espoirs de ma mère, la souillure, la pureté, l'impureté ; l'obsession, la cible de mon futur époux et je m'assoupis dans un grand éclat de rire ! (VI, 109).

Fikrias verstümmeltes Genital bleibt als «Petit bec de lièvre» (VI, 108) zurück, ein Bild, das Bouraoui zuvor verwendet hat, um Fikrias Lippen zu beschreiben, welche ihr

176 «[J]e m'emparais du cintre démantibulé. Si je ratais mon coup, ma vie serait marquée du sceau du péché et ma famille serait mise à l'index jusqu'à la fin des temps ! Deux secondes d'hésitation, deux relents de remords et puis, au diable les 'convenances' ! Il fallait que je le calme. Quoi donc ? Mais ce sexe béant qui ne cessait de s'élargir depuis des mois pour accueillir un nouveau venu, une nouvelle peau en forme de cône ! [...]. Petit bec de lièvre, petite anomalie héréditaire, petit traître, petite ordure. [...] La tige de fer remonta [...] quand une douleur aigüe m'ébranla : la tête chercheuse était enfin arrivée. Elle piqua net, se recula pour prendre de l'élan et, les yeux bandés mais l'esprit clair, elle me seringua une douleur si grande que je manquai arracher ma langue. [...] le petit cintre s'amusa à l'intérieur de moi, piquant au vif les plus gros organes, taquinant les plus petits, contournant les plus longs, puis, brûlé par les rouages de la mécanique en marche, il sortit incandescent de la blessure pleine de sang qui ne cessait de couler sur mon drap» (VI, 108–109).

177 «la pureté ne se borne pas à un dérisoire écoulement du sang» (VI, 14).

Vater durch das Ausdrücken einer Zigarette entstellte, nachdem er sie beim Rauchen erwischt hatte (VI, 68).¹⁷⁸ Dadurch exemplifiziert Bouraoui das Kontiguitätsverhältnis zwischen der Unterdrückung sprachlicher und körperlicher Entfaltungsfreiheit, die es der Frau völlig unmöglich macht, sich als freies Subjekt zu positionieren. Die autodestruktiven Phantasien und Verhaltensmuster beider Schwestern können demnach als einzig mögliche Formen des Protests innerhalb einer Gemeinschaft verstanden werden, die den Wert der Frau ausschließlich auf die Unversehrtheit ihres Körpergefängnisses reduziert.¹⁷⁹ Innerhalb des frauenverachtenden gesellschaftlichen Kontexts, in dem ›Religionszwang‹ herrscht und die Vorstellung einer Befreiung im Jenseits mit der Verachtung des Frauenkörpers im Diesseits verbunden ist, kann der Körper keineswegs wie in *Malos hábitos* als ›Religionsersatz‹ fungieren. Im fundamentalistisch reglementierten Diesseits werden der Körper und die Welt der Imagination vielmehr zu den einzigen Orten, an denen sich die Frauenfiguren Freiräume verschaffen und mit religiösen Normen brechen können.¹⁸⁰

Wie bereits in *Malos hábitos* und in den unter II.2.1 vorgestellten franko-maghrebinischen Romanen nimmt die Mutterfigur auch in *La voyageuse interdite* eine aktive Rolle bei der Perpetuierung misogynen patriarchalen Traditionen ein und richtet ihre Tochter während der Hochzeitsvorbereitungen als leibhaftiges Kunstwerk für den männlichen Blick her (‹Le travail fini, les femmes me regardèrent fièrement. C'était propre. Net›, VI, 122). In der Verheiratung ihrer einzigen gesunden Tochter sieht die

¹⁷⁸ Vgl. hierzu ausführlich Siobhán McIlvanney: *Double Vision*, S. 110; Hélène Julien: ›Au sang ! Ô sang!›, S. 86.

¹⁷⁹ ›Mon sexe intact [...]. Pur, vierge. [...]. Un sexe traître, soigné, prêt à accueillir un inconnu, prêt à satisfaire l'orgueil, l'espoir et l'attente de la famille› (VI, 116).

¹⁸⁰ In der auf die vaginale Selbstverstümmelung folgenden Fruchtbarkeitsphantasie begibt sich die Erzählerin von der ausgedörrten Lichtung ihres Zimmers in den dichten Wald ihres Unterbewusstseins. Hier repräsentiert ein üppiges Naturspektakel aus ungehemmt wilden Lianen, stäubenden Blumen, feuchtem Raureif, singenden Insekten und unbändig wachsenden Pflanzen ihre unterdrückten Triebe. Fikria räkelte sich lustvoll im feuchten Gras, während die Vegetation um sie herum einen ›Hymnus an das Leben‹ anstimmt. Das Freudenfest wird jedoch schlagartig von einer aus dem Boden hervorquellenden Teerschlucht zerstört, die das gesamte Leben augenblicklich abtötet, unter ihrer glühenden Masse erstarren lässt und verschüttet. Dabei wird die Erde selbst als weibliche ›Mutter Erde‹ personifiziert, die per Kaiserschnitt eine anorganische Masse hervorbringt, was den todesähnlichen Zustand der Frau in der dargestellten Gesellschaft eindrucksvoll vor Augen führt. Der Teer evoziert wiederum die ›joues [...] goudronnées› (VI, 91) des Vaters, der Fikria im vorigen Kapitel regungslos beobachtet hatte und mit dem anorganischen Zustand des Asphalts assoziiert wurde, auf dem das Mädchen auf der Straße totgefahren wurde. Die Teermasse erscheint dementsprechend als Symbol der Herrschaftsordnung, die mit Lacan als das ›Gesetz des Vaters‹ bezeichnet werden kann, der das Subjekt unterwirft und für seine Grenzüberschreitungen bestraft: ›Nous étions trop heureux, il fallait payer› (VI, 113). Als Strafe für ihre Lustphantasie zerstört die glühende Masse Fikrias Reproduktionsorgane und lässt ihren versengten Körper mit ausgehöhltem Mutterleib zurück.

Mutter die einzige Möglichkeit des sozialen Erfolgs und der Wiedergutmachung ihres persönlichen Schicksals im patriarchalen System. Mit den Initiationsriten der Hennabemalung und Intimrasur ‹begräbt› Fikria ihre Kindheit («J'enterrais mon enfance», VI, 124). Sie stellt ernüchtert fest, dass ihre Stunde geschlagen hat («Mon heure avait sonné», VI, 120), legt das mit einem Leichentuch assoziierte Brautkleid an («ma robe de nocés. La dernière robe», VI, 137) und begibt sich in das in einen Festsaal verwandelte Wohnzimmer, wo sie die geschlechtergetrennten Feierlichkeiten ihrer eigenen Hochzeit als externe ‹Zeugin› ihrer ‹Beerdigung› wahrnimmt: «j'assistais et participais à de joyeuses funérailles : les miennes» (VI, 124). Fikria versteckt sich hinter der Küchentür, während sämtliche Familienmitglieder ihre Mutter zur Hochzeit beglückwünschen. Während dieses ‹Spektakels› (VI, 122) kreuzt Fikrias Blick den ihrer magersüchtigen Schwester Zohr, die aufgrund ihres Alters eigentlich die geeignetere Partie für den unbekanntenen Anwärter gewesen wäre, sich jedoch durch ihre Essstörung dem Heiratsmarkt entzogen hat und damit der gesellschaftlichen ‹Bestrafung› für das Frausein entkommen ist: Die Strafe der Zwangsverheiratung vergleicht Fikria mit einer ‹Hinrichtung› bzw. mit dem todesähnlichen Zustand ihrer magersüchtigen Schwester, der ihre Essstörung ermöglicht, als ‹unsichtbare›¹⁸¹ Zeugin am Geschehen teilzunehmen:

Zohr est malade. Personne ne la voit. [...] Nos regards se croisent, se choquent, se cognent et se figent. Reliés par une passerelle où se creuse un paysage abyssal des deux côtés de la pierre, lien entre le néant et la Vie, jointure entre la logique et l'absurde, nos yeux s'interrogent. Qui est qui ? [...]. Je ne suis pas dupe non plus. Décédée depuis longtemps de l'intérieur, desséchée de l'extérieur, je suis comme toi Zohr ! Tu as juste un peu d'avance ajoutée à la pratique, c'est tout ! La vie est une voleuse. J'ai dérobé ta place, revêtu tes vêtements, j'ai fait de ta peau ma peau, de ton sexe, mon sexe. Plus âgée, siyed Bachir aurait dû pointer son index sur toi. (VI, 132)

Die aktive Rolle der gesamten Frauengemeinschaft bei der Perpetuierung misogynen patriarchalen Traditionen wird im Rahmen der vom männlichen Blick abgeschirmten Feierlichkeiten im weiblichen Innenraum des Hauses deutlich und anhand der Personifizierung der ‹Tradition› als ‹rachsüchtige› alte ‹Dame› besonders eindrucksvoll auf den Punkt gebracht: «La tradition est une dame vengeresse contre qui je ne peux lutter. C'était ainsi pour elles, ce sera comme ça pour les autres» (VI, 126). Durch die Tiermetaphorik der aassfressenden ‹Geier› mit langen ‹roten Krallen› (VI, 128) wird die Gemeinschaft der Frauen entmenschlicht, bevor sie die Tanzfläche in einen «manège de monstres» verwandeln (VI, 129). Anschließend stürzen sich die ‹croqueuses de morts› (VI, 136) auf das gegarte, in Blut eingeweichte Lamm, wühlen mit ihren blutrünstigen Fingern in seinem klaffenden Unterleib, zerlegen es mit animalischer Gier und schieben die ‹Leichenteile› in ihren kalten Rachen. Nachdem sie das tote Tier gemeinsam zerfleischt und verschlungen haben, ‹verdauen› sie den ‹Tod› in einem kollektiven

181 «La plante malade observe le massacre, et toujours et toujours, personne ne la voit» (VI, 135).

Rülpser.¹⁸² Der durch die gastronomisch-makabre Metaphorik geschilderte Gewaltakt der animalisierten Frauen, die wie Aasfresser über den Kadaver ihresgleichen herfallen, ist nicht nur als Leichenschändung, sondern auch als sexueller Missbrauch konnotiert. Schließlich stürzen sie sich mit ihren ‹zerstörerischen Fingern› auf ein auf einem ‹Kartoffelbett› liegendes Lamm mit unbeweglichen, gespreizten ‹Schenkeln›, das seine ‹intimsten Körperteile›¹⁸³ präsentiert und unschwer mit der Beschreibung der nackten Fikria in Verbindung gebracht werden kann, die sich im vorigen Kapitel ein letztes Mal auf ihr Bett gelegt hat, um sich von ihrem Kinderzimmer zu verabschieden: ‹je m'allongeais dévêtue et abandonnée, une dernière fois sur mon lit d'enfant› (VI, 122). Beim Essen wühlen die Frauen mit ihren gewalttätigen Fingern im ‹ausgehöhltm Unterleib› des toten Tieres – ein Vokabular, das zuvor benutzt wurde, um Fikrias Reproduktionsorgane zu beschreiben, wodurch ein Analogieverhältnis zwischen dem durch die Frauengemeinschaft geschändeten toten Tier und Fikrias weiblichen Körper hergestellt wird. Wie Christine Ott in ihrer Studie *Identität geht durch den Magen. Mythen der Esskultur* (2017) feststellt, gilt das Essen von Fleisch kulturgeschichtlich als männlich-patriarchalisches Privileg, wodurch die gastronomisch-makabre Metapher der Fleischorgie als Teilhabe der Frauen an der frauenverachtenden Sexualmoral und den patriarchalen Heiratsritualen gelesen werden kann.¹⁸⁴ Wie in der Einleitung ausgeführt wurde, hat die Kulturanthropologin Nan Mellinger gezeigt, dass der Mann in der Menschheitsgeschichte stets derjenige war, der Fleisch ‹isst›, wohingegen die Frau zu derjenigen gemacht wurde, die Fleisch ‹ist›.¹⁸⁵ Durch die von der Magersucht ausgelöste ‹Entfleischlichung› ihres Körpers lässt sich Zohr nicht auf diese Rolle reduzieren und entzieht sich dem ‹Fleischmarkt› der Hochzeitsverhandlungen – denn auch in *La voyageuse interdite* wird der Frauenkörper leitmotivisch zum

182 ‹Emportés enfin par la faim, ils s'abattent sans retenue sur les sépultures ouvertes au public remuant terre et pissenlits, farfouillant sous la dalle déplacée, exposant à la lumière les chairs les plus intimes. Un essaim d'ongles vernis s'engouffre dans l'obscur paysage d'un ventre béant [...]. Après avoir macéré dans la sauce, le sang, la chair et la graisse, les doigts rougis par les épices transportent vaillamment leurs proies au fond d'une gorge froide ; croqueuses de mort, les Mauresques affairées mastiquent les viandes trop cuites et d'un coup de langue fourchue, elles happent les petits bouts de cadavres accrochés à leurs lèvres 'pneumatiques'. Agglutinées autour du cercueil rectangulaire, elles se bousculent, lèchent, trouent, déglutissent, s'étouffent, arrachent, cisailent, sucent, s'aspergent, découpent, s'abreuvent, et dans un rot commun, elles digèrent la mort !› (VI, 137).

183 ‹Allongé sur un lit de pommes de terre, d'ail, de persil et d'herbes rouges, jambes en l'air, cuisses immobiles, sexes farcis, ventre béant et yeux mi-clos, graisse cirée et chair généreuse, le méchoui attend les doigts dévastateurs› (VI, 133).

184 Christine Ott: *Identität geht durch den Magen*, S. 291. Die Vorstellung vom ‹Oberhaupt› als ‹Fleischfresser› zieht sich durch die gesamte westliche Kulturgeschichte und wird im Kapitel II.5 näher untersucht.

185 Nan Mellinger: *Fleisch*, S. 291.

Tier degradiert («bestiole», VI, 39; «animal», VI, 29) und als «Fleischansammlung» bzw. «Fettbündel» beschrieben.¹⁸⁶ Der als konsumierbares Fleischobjekt präsentierte Frauenkörper ist allerdings so unappetitlich wie der Geschlechtsakt selbst, der stets als abstoßend, gewaltvoll, ekelregend dargestellt und animalisch-entmenschlichend inszeniert wird. Dies wird in der Vergewaltigungsepisode der Mutter durch den Vater im fünften Kapitel des ersten Teils besonders deutlich. Hier erscheint die «Erzeugerin» als essbares Tier, über das der Vater auf dem Küchenboden herfällt. Er versucht die «großen Euter» der Mutter zu «verschlingen», muss diese jedoch direkt wieder ausspucken, da das gesamte «Stück Fleisch» nicht in seinen Kiefer passt. Anschließend fällt er selbst «blökend» wie ein «gehetztes Tier» über die zum Nutztier degradierte Mutter her und verpasst ihr mit seiner «versteckten Waffe» «gewaltsame Schläge».¹⁸⁷ Fikria, die ihr Leben lang dabei zugesehen hat, wie ihre Mutter in der Ehe entwürdigt wurde, wird am Ende des Romans schließlich im Auto ihres Ehemannes wie von einem «Leichenwagen» aus ihrem Familienhaus abtransportiert: «Au centre de l'événement, je m'avançai dans la nuit, borgne et résignée vers le véhicule de la mort» (VI, 143).

Bourauois extrem brutale Beschreibungen des weiblichen Körpers und der weiblichen Realität scheinen den Textkörper selbst zu schänden – was sich stellenweise in der abgehackten Syntax spiegelt – und machen dadurch den Lektüreakt selbst zu einer verstörenden und gewaltsamen Erfahrung. Mit Jean Déjeux ließe sich von einer «écriture d'excès»¹⁸⁸ sprechen, die Missstände durch die hyperbolische Rhetorik besonders eindrucksvoll denunziert. Im Sinne von Lena Schönwälders theoretischen Überlegungen zur Schockästhetik im zeitgenössischen Roman können derartige Gewaltmomente als wohlkalkulierte Aktivierung des Lesers verstanden werden, dessen affektive Teilhabe und intellektuelle Reflexion über das dargestellte Elend provoziert werden sollen.¹⁸⁹ Die schriftliche Inszenierung

¹⁸⁶ Vgl. z. B. «tas de graisse» (VI, 26); «paquet de chair» (VI, 34); «chair dégoulinante» (VI, 79–80); «graisse dévastatrice» (VI, 80).

¹⁸⁷ «J'ai vu mon père s'acharner sur ces deux grosses mamelles pleines de veines et de regrets qui pendaient en dépit des empoignades sauvages, sa bouche, largement écartée, essayait d'engloutir une des poches nerveuses de ma génitrice mais il la recrachait aussitôt, ses deux mâchoires ne pouvant contenir la totalité du morceau de chair [...] elle soufflait, haletait, se reprenait, bavait sur un sol soudainement étranger ! Mon père avait retroussé sa robe, ses petits mollets sanglés par des chaussettes noires battaient misérablement la cadence, coincé entre les cuisses lourdes et peu agiles de ma mère, il s'agrippait tant bien que mal à cette chaloupe beuglant comme un animal traqué. [...] Il [...] s'inventait un corps plus désirable et moins fatigant. Plein d'envies inassouvies, il se vengeait sur le ventre de ma mère en lui administrant des coups violents et réguliers avec une arme cachée dont il était le seul détenteur» (VI, 36–37).

¹⁸⁸ Jean Déjeux: *La littérature féminine de langue française au Maghreb*. Paris: Karthala 1994, S. 208.

¹⁸⁹ Lena Schönwälder: *Schockästhetik: Von der «Ecole du mal» über die «letteratura pulp» bis Michel Houellebecq*. Tübingen: Narr 2018, S. 288.

transgressiver Körper aus weiblicher Perspektive kommt auf der Ebene des Wortes dem Tabubruch gleich, den die autodestruktiven Momente der Magersucht und Selbstverstümmelung auf der Ebene des Körpers repräsentieren. Damit verhandelt Bouraoui auf metapoetischer Ebene ihre eigene Rolle als Schriftstellerin, die mit ihrem Schreiben das Ziel verfolgt, herkömmliche Kategorien wie beispielsweise die «littérature beure» zu sprengen, und Themen anspricht, die zuvor nicht in derselben erschütternden Brutalität thematisiert wurden.¹⁹⁰

II.2.4 Fazit

Abschließend lässt sich festhalten, dass die im vorigen Kapitel am Beispiel von Simón Bross' *Malos hábitos* untersuchte Unterwerfung des weiblichen Körpers unter ein freizügiges Schönheitsideal im gleichen Maße wie seine Unterwerfung unter schambesetzte «religiöse» Normen im franko-maghrebinischen Roman als Abhängigkeit der Frau vom *male gaze* inszeniert wird. Die Essstörung erscheint in beiden Modellen als stumme Äußerung des Unbehagens der Frauenfiguren angesichts diametral entgegengesetzter patriarchaler Normierungen ihres Körpers.

Bemerkenswert an diesem Umkehrverhältnis ist, dass die Unterwerfung des weiblichen Körpers unter ein freizügiges Schönheitsideal (Bross) im gleichen Maße wie seine Unterwerfung unter schambesetzte religiöse Normen (Bouraoui, Mokeddem, Kherbiche) als Abhängigkeit der Frau von der Macht des männlichen Blicks dargestellt wird, wobei in beiden Fällen gerade die Mutterfiguren erheblich zur Erhaltung misogynen Weiblichkeitskonstrukte beitragen. Damit zeigt der Vergleich, dass der Frauenkörper in beiden Modellen zur sozio-kulturellen Metapher bzw. zur Projektionsfläche hierarchischer Gesellschaftsordnungen wird, wobei die Essstörung in vergleichbarer Weise als Symptom des Unbehagens angesichts voneinander divergierender, jedoch gleichermaßen patriarchaler Körpernormierungen inszeniert wird. Im Hinblick auf die in der westlichen Welt weit verbreitete Vorstellung des Islams als «des Anderen», das immer wieder aufgrund seiner vermeintlich rückständigen Geschlechterordnung kritisiert wird, kann aus der Gegenüberstellung letzten Endes geschlossen werden, dass die westliche Hypersexualisierung und die fundamentalistisch-islamische Tabuisierung des weiblichen Körpers als zwei Seiten derselben Medaille fungieren, die die Frau anhand erstaunlich ähnlicher Funktionsmechanismen zum Sexualobjekt degradiert.

¹⁹⁰ Zur Einordnung von Nina Bouraoui in die französisch-maghrebinische Literaturgeschichte vgl. ausführlich: Siobhán McIlvanney: *Double Vision*, S. 105ff.

II.3 *Manger l'autre* (2018) der mauritischen Autorin Ananda Devi: Der ‹grotesk-abjekte› adipöse Frauenkörper als ‹Bedrohung› der patriarchalen Ordnung

Die mauritische Schriftstellerin Ananda Devi ist eine international anerkannte und preisgekrönte¹⁹¹ Vertreterin der zeitgenössischen Frankophonie. Ihr Werk umfasst über ein Dutzend Romane, vier Gedichtbände und zahlreiche Kurzgeschichten, die sich leitmotivisch um die Sinn- und Identitätssuche weiblicher Protagonistinnen im Kampf gegen patriarchale Gesellschaftsstrukturen drehen.¹⁹² Ihr 2018 bei Grasset erschienener und mit dem *Prix Ouest-France* ausgezeichneter Roman *Manger l'autre* erzählt die Geschichte einer namenlosen pubertierenden Protagonistin, die an morbider Adipositas leidet und durch ihren normabweichenden Körper zur Zielscheibe gesellschaftlicher Diskriminierung und Ausgrenzung wird. Wie Ananda Devi selbst mehrfach in Interviews erläutert hat, fungiert der Körper der Protagonistin als Paradigma der Exzesse und Obsessionen der zeitgenössischen westlichen Überfluss- und Konsumgesellschaft.¹⁹³ Dabei insistiert die Autorin immer wieder, nicht auf ‹regionale› mauritische bzw. ‹frankophone› Literatur reduziert werden zu wollen. Die bewusste Wahl einer anonymen westlichen Großstadt als Schauplatz für ihren Roman trägt diesem Wunsch Rechnung:

On nous cantonne un petit peu à une sorte de régionalisation de notre écriture et ça devient une porte d'entrée très facile dans ce qu'on fait [...] alors qu'on aimerait bien qu'on parle du style ou du contenu mais pas uniquement du lieu dont on parle. Ça a été une lutte pour arriver à sortir de là...¹⁹⁴

¹⁹¹ *Prix des cinq continents de la francophonie* (2006), *Prix Louis-Guilloux* (2010), *Chevalière de l'ordre des Arts et des Lettres en janvier* (2010), *Prix Ouest-France Étonnants Voyageurs* (2018).

¹⁹² Vgl. hierzu: Ritu Tyagi: Rethinking Identity and Belonging. ‹Mauritianness› in the Work of Ananda Devi. In: Maeve McCusker/Anthony Soares (Hg.): *Islanded Identities: Constructions of Postcolonial Cultural Insularity*. Amsterdam/New York: Rodopi 2011, S. 91–108; Anna Szkonter-Bochniak: La quête identitaire dans l'œuvre romanesque d'Ananda Devi. In: *Romanica Silesiana* 10 (2015), S. 197–216.

¹⁹³ Ananda Devi: *Entretien sur Manger l'autre*. Bordeaux: Librairie Mollat 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=4LxtMIPF8S4>, 00:01:02 [letzter Zugriff: 12.10.2023].

¹⁹⁴ Ebda., 00:01:23.

In der Tat ordnet sich Ananda Devis *Manger l'autre* in eine transnationale Reihe von Erzählungen ein, in denen die Adipositas der Hauptfigur im Zentrum steht und sowohl zum Objekt der Ausgrenzung als auch der Fetischisierung wird, wodurch jeweils unterschiedliche Macht- und Abhängigkeitsverhältnisse artikuliert werden: Vergleichbar sind etwa die Kurzgeschichte *La ballena blanca* aus der Sammlung *Desastres íntimos* (1997) der uruguayischen Schriftstellerin Cristina Peri Rossi und der Roman *Il paradosso della sopravvivenza* (2023) des italienischen Autors Giorgio Falco. Peri Rossi beschreibt den von ihrem anonymen Protagonisten als ‚Joch‘ empfundenen intimen Wunsch, einen gesellschaftlich stigmatisierten und von ihm als «ballena blanca» fetischisierten adipösen Frauenkörper an einer Leine spazieren zu führen, während der seinerseits von der Gesellschaft als «ciccione» (PS, 35) diskriminierte Protagonist Fede in Falcos Roman eine sadomasochistische Beziehung mit der sich selbst als ‚fast anorektisch‘ (PS, 85) bezeichnenden Giulia eingeht. Die beiden Abiturienten treffen sich regelmäßig, um sich vor den Augen des anderen zu entkleiden, ohne sich dabei gegenseitig anzufassen. Giulia inszeniert sich selbst als ‚essbare Frau‘ – ein Topos, der in Kapitel II.5 vertieft wird –, indem sie Fede explizit auffordert, vor ihren Augen allerlei fettiges und kalorienreiches Essen zu verschlingen und sie dabei mit den Augen zu verspeisen («Mi mangi con gli occhi», PS, 89). Dabei wird das Essen von Giulia explizit als Kompensation für den von ihr verweigerten Sexualakt beschrieben.¹⁹⁵ Die Macht über Fedes Sexualität, dessen Geschlechtsteil sie in einem Keuschheitsgürtel einschließt, wird für Giulia zum Mittel der Kontrolle über ihre eigene Essstörung. Die gesellschaftlich legitimierte Unterwerfung ihres Körpers unter den *male gaze* auf eine andere Person zu übertragen und diese zu dominieren und zu demütigen, gibt ihr die Kraft, nicht vollends der Magersucht zu verfallen.¹⁹⁶ Der Außenseiter Fede nimmt die Fressorgien unter Giulias Herrschaft als Ersatz für sexuelle Befriedigung hin, da er sich dadurch erstmals von einer Frau wahrgenommen fühlt.

In *Manger l'autre* spielen die «wesentliche[n] Ereignisse im Leben des grotesken Leibes» nach Bachtin eine tragende Rolle: «Essen, Trinken, Ausscheidungen (Kot, Urin, Schweiß, Nasenschleim, Mundschleim), Begattung, Schwangerschaft,

195 «I carboidrati sono meglio del sesso, la ricompensa di ciò che ti nego. Non ti eccita la focaccia?» (PS, 90).

196 «Fede, pensi che il corpo di una donna magra non sia una prigioniera tanto quanto il tuo corpo obeso? Quante privazioni per vedersi attraente e sentirsi desiderata da un ipotetico, immenso sguardo altrui. Così grande, questo sguardo estraneo, da diventare anche il proprio. [...] Possiamo tenere in mano un bicchiere di vino per un'intera serata, sorseggiando pochi millilitri alla volta: È il prezzo della seduzione. Io però sono una mezza anoressica che vorrebbe vivere nel camerino di un negozio per bambini. L'anoressia è la gabbietta del desiderio, la gabbietta è il luogo del godimento, il godimento è la rinuncia al desiderio. Chiudendo il tuo cazzo nella gabbietta, evito di diventare ciò che non ho il coraggio di essere fino in fondo: un'anoressica» (PS, 101).

Niederkunft, Körperwuchs, Altern, Krankheiten, Tod, Zerfetzung, Zerteilung, Verschlingung».¹⁹⁷ Im Sinne von Bachtins karnevalesker Logik der Umkehrung etablierter Hierarchien sind diese topischen Momente als Ausdruck von Gegenweltlichkeit lesbar, welche der etablierten Ordnung eine transgressive Ausnahmeordnung entgegensetzen. Zur genaueren Untersuchung der Transgression und Exzentrik von Devis Frauenkörpern dient die Kategorie des ‹Abjekten› nach Julia Kristeva. Der 1980 von Kristeva in Anlehnung an Freuds Überlegungen zu Phobien und Psychosen entwickelte Neologismus des ‹Abjekten› leitet sich vom lat. Adjektiv ‹abiectus›, dt. ‹abscheulich›, ‹elend›, ‹geringwertig›, bzw. vom lat. Verb ‹abicere›, dt. ‹wegwerfen›, ab und bezeichnet all das, was im Subjekt emotionale Reaktionen des Ekels, der Abscheu bzw. der Angst hervorruft und das Bedürfnis erweckt, auf Distanz gehalten, ausgegrenzt und beseitigt zu werden. Laut Kristeva manifestiert sich das Abjekte in sekrethaften Ausscheidungen, wie etwa Blut, Speichel, Urin, Exkrementen, Schweiß, Schleim, Eiter, Erbrechen, Samenflüssigkeit, Menstruationsblut etc. Im Subjektwerdungsprozess muss das Kind lernen, dass diese durch die Körperöffnungen austretenden Substanzen sich in etwas ‹Ekelerregendes› verwandeln, sobald sie von Innen nach Außen gelangen, und dass es mit Ablehnung auf sie reagieren muss, um die ‹symbolische Ordnung› nicht zu bedrohen. Neben den biologisch-körperlichen Erscheinungsformen definiert Kristeva drei weitere Kategorien des ‹Abjekten›, die in *Manger l'autre* ebenfalls leitmotivisch in Erscheinung treten: Themen und Handlungen, die mit den oben genannten ‹ekelerregenden› Substanzen verbunden sind (sexuelle Akte, Defäkation, Verstümmelung etc.), Personen, die aufgrund ihres Erscheinungsbilds oder ihrer sozialen Situation gesellschaftliche Ablehnung hervorrufen (u. a. Kranke, Menschen mit Behinderung, Obdachlose, Kriminelle, Prostituierte), und Assoziationen, die im Zusammenhang mit der abjekten Materie und den mit ihr verbundenen Handlungen auftreten, wie etwa Unreinheit, Sünde, Gefahr, Verseuchung, Krankheit und Tod.¹⁹⁸ Im übertragenen Sinne ist das Abjekte das, was Grenzen, Gesetze, Positionen, kurzum, festgeschriebene Ordnungen und Systeme sprengt und damit eine Bedrohung für die patriarchale Ordnung darstellt.¹⁹⁹

197 Michail Bachtin: *Rabelais und seine Welt*, S. 359.

198 Julia Kristeva: *Pouvoirs de l'horreur*, S. 10–11. Vgl. auch Valentina Torrado: *Die Präsenz des Abjekten in der Zeitgenössischen Kunstproduktion Projekt/Schlafbox*, insbes. S. 10ff., https://www.db-thueringen.de/servlets/MCRFileNodeServlet/dbt_derivate_00029430/FC202d01.pdf [letzter Zugriff: 14.09.2023].

199 «Ce [...] qui rend abject, [c'est] [...] ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles», ebda., S. 12; «Il y a, dans l'abjection, une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable», ebda., S. 9.

Die Forschung hat sich bislang in Bezug auf Ananda Devis *Manger l'autre* insbesondere auf feministische und narratologische Fragestellungen konzentriert, etwa auf weibliche Selbstfindungsprozesse²⁰⁰ oder polyphone Erzählstrategien, die es marginalisierten Erzählerinnenfiguren ermöglichen, androzentrische und dominante Strukturen aufzubrechen und dadurch hybride Räume weiblichen Schreibens zu schaffen.²⁰¹ Spezifisch mit *Manger l'autre* haben sich Amaleena Damlé und Cristina Onesta jeweils in einer Artikelpublikation beschäftigt. Während Damlé die Dichotomie Fasten vs. Schlemmen in Devis *Le Voile de Draupadi* (1993) im Vergleich zu *Manger l'autre* (2018)²⁰² beleuchtet, liest Onesta die Darstellung dysfunktionaler, gesellschaftlichen Normen nicht entsprechender Körper in *Manger l'autre* und dem Kurzfilm *Le Génie d'Abou* (1998) der franko-ivorischen Regisseurin Isabelle Boni-Claveries als Infragestellung von Macht- und Normativitätskonzepten. Dazu zieht sie punktuell die Konzepte des ‚grotesken‘ (Bachtin) und ‚abjekten‘ Körpers (Kristeva) heran,²⁰³ die im Folgenden neben Jaques Derridas Rhetorik des Kannibalismus systematisch zur Lektüre des von der Gesellschaft ausgestoßenen adipösen Körpers der Protagonistin fruchtbar gemacht werden sollen.

Die Lektüre des adipösen Körpers durch die Konzepte des ‚Grotesken‘ (Bachtin) und ‚Abjekten‘ (Kristeva) wird offenlegen, dass der Frauenkörper auch bei Ananda Devi als Projektionsfläche hierarchischer Geschlechter- und Gesellschaftsordnungen konzipiert ist, diese jedoch sprengt und dadurch deren Legitimation infrage stellt. Der ‚grotesk-abjekte‘ Frauenkörper wird von der dargestellten Gesellschaft mit ihrem Schönheits- und Schlankeitswahn²⁰⁴ als ‚animalisch-monströs‘ stigmatisiert, weil er ihre Regeln, Gesetze und Normen nicht befolgt. Im Sinne von Derridas unveröffentlicht gebliebenem Seminar *Manger l'autre: Politiques de l'amitié et Rhétoriques du cannibalisme* (1989–1990) wird deutlich, dass die namenlose und damit allgemein für das ‚normabweichende Andere‘ stehende Protagonistin die ihren Körper als ‚Anomalie‘ stigmatisierenden Diskurse in sich aufnimmt. Am Körperdiskurs kristallisieren sich gesamtgesellschaftliche Ängste heraus, die die Gemeinschaft als Störfaktor und Bedrohung für die etablierte patriarchale Ordnung wahr-

200 Anna Szkonter-Bochniak: *La quête identitaire*, S. 197–216.

201 Rita Tyagi: *Ananda Devi: Feminism, Narration and Polyphony*. Amsterdam/New York: Rodopi 2013.

202 Amaleena Damlé: *Fasting, Feasting: The Resistant Strategies of (Not) Eating in Ananda Devi's Le Voile de Draupadi and Manger l'autre*. In: *International Journal of Francophone Studies* 22, 3/4 (2019), S. 179–212.

203 Cristina Onesta: *Dysfunctional Bodies, Dysfunctional Gazes: Artistic Creation and Death in Manger l'autre by Ananda Devi and Le Génie d'Abou by Isabelle Boni-Claverie*. In: Polly Galis/Maria Tomlinson (Hg.): *Queer(y)ing Bodily Norms in Francophone Culture*. Oxford/New York u. a.: Peter Lang 2021, S. 149–166.

204 «tout pour le look» (MA, 86); «dieu minceur, la déesse-jeunesse» (MA, 98).

nimmt und deshalb vehement ablehnt und ausgrenzt. Diese These soll im Folgenden zunächst anhand der grotesken Leibeskonzeption der als ‹Elefantenbaby› charakterisierten Protagonistin und der karnevalesken Umkehrung essentialistischer Geschlechterkonstruktionen veranschaulicht werden: Die ‹abjekte› Darstellung der Gebär- und Nährfähigkeit der Mutter (1) und die Übernahme der Nahrungsfürsorge durch den Vater, der durch das Narrativ einer im Mutterleib von der Protagonistin aufgefressenen Zwillingschwester ein pervers-toxisches Abhängigkeitsverhältnis schafft (2), welches später durch die Beziehung mit dem Zimmermann René abgelöst wird (5). Um die gesellschaftliche Ordnung aufrechtzuerhalten und der Gefahr der ‹Kontamination› zu entgehen, grenzt sich das Kollektiv radikal vom ‹abjekten Anderen› ab, welches als Paradigma der zeitgenössischen Konsumgesellschaft lesbar wird und dieser ihre Ängste, Schwächen und Perversionen vor Augen führt (3). Die Gewalt der gesellschaftlichen Ausgrenzung durchzieht den Text anhand anthropophager Metaphorik (4), die in einer auto-kannibalischen Episode am Ende ihren Höhepunkt erreicht (6).

II.3.1 Ein ‹Elefantenbaby›: Zur karnevalesken Darstellung von Geburt und Mutterschaft

Die Geschichte der schwergewichtigen Protagonistin und Ich-Erzählerin beginnt auf chronologischer Ebene mit dem autobiographischen Topos der paradoxen Erinnerung an ihre eigene Geburt. Diese wird im Sinne von Michail Bachtins Überlegungen zur Körpergroteske in gargantuesker Hyperbolik dargestellt: Nach einer neun Monate und zehn Tage andauernden Schwangerschaft gebärt die Mutter einen zehn Kilogramm schweren ‹rosa Elefanten› (MA, 11), der unentwegt Essen einfordert und Unmengen an Muttermilch verschlingt:

Au commencement était un éléphant rose et bâfreur qui prenait tout de la vie et du corps de sa mère. Je ne cessais de réclamer à manger. Je passais mes journées accrochée à son sein. Mon seul bien, mon droit le plus absolu. [...]. Ma bouche était une caverne. Encore, encore, encore, hurlait le bébé souverain, le tyran aux joues rouges, le conquérant aux cuisses de sumo. (MA, 14)

Die überdimensionale Größe des vielmehr mit einer ‹Buddhafigur› (MA, 11) oder einem ‹Sumoringer› (MA, 14) als mit einem menschlichen Neugeborenen vergleichbaren Geschöpfes²⁰⁵ erinnert unausweichlich an die Rabelais'schen Riesenfiguren und deren unstillbaren Appetit. Neben der grotesken Leibeskonzeption und dem

205 «[...] il était impossible de nous réconcilier, moi et le mot 'bébé'. Il aurait fallu trouver un autre vocable pour me décrire» (MA, 11).

übersteigerten Hungertrieb evoziert Devis Körpergrotteske Bachtins Ästhetik der Grenzüberschreitung. Im Akt des Essens offenbart der Körper laut Bachtin seine «Unfertigkeit und Geöffnetheit».²⁰⁶ Er geht «über seine Grenzen hinaus, er schluckt, verschlingt, zerteilt die Welt, nimmt sie in sich auf, bereichert sich und wächst auf ihre Kosten. Das im geöffneten, zerbeißenen, kauenden Mund vollzogene Treffen von Welt und Mensch ist eines der wichtigsten Sujets des menschlichen Denkens, eines der ältesten Motive überhaupt. Hier erfährt der Mensch die Welt, spürt ihren Geschmack, führt sie in seinen Körper ein und macht sie zum Teil seiner selbst. [...] Hier war der Mensch Sieger über die Welt, er verschlang sie, nicht umgekehrt, die Grenze zwischen Mensch und Welt war im für den Menschen positiven Sinn aufgehoben.»²⁰⁷ Durch die Nahrungsaufnahme an der Mutterbrust lässt sich besonders eindrucksvoll demonstrieren, inwiefern der Körper der Protagonistin die Außenwelt in sich aufnimmt und an ihr gedeiht:

Plus je grossissais, plus elle maigrissait. Ses mamelons en portaient les traces et les crevasses. Elle grimaçait chaque fois que ma bouche ouverte s'en approchait, anticipait la douleur, se raidissait en contemplant ses pauvres mamelles enflées, avec leurs veinules bleues, leurs marbrures pâles, leurs plaies rosâtres, leur écoulement gluant. [...] Elle était convaincue que je la dévorais. Peut-être n'avait-elle pas tort. (MA, 14)

Das Stillen erscheint als kannibalistischer Akt, in dem das Kleinkind die Mutter gewaltsam aussaugt, sich ihre Körpersubstanz einverleibt und an ihr wächst. In der Tat definiert Freud die «orale» auch als «kannibalische Phase»,²⁰⁸ in der die autoerotische Stimulierung des Mundbereichs durch Einverleibung von Muttermilch, Lutschen, Nuckeln, Saugen, später auch durch Beißen und Kauen, im Vordergrund des Lustgewinns steht.²⁰⁹ Dabei beschreibt Devi die Allmachtgedanken ihrer Protagonistin, welche sich mit dem von Freud hypothetisierten Zustand des «primären Narzissmus» in der Kleinkindphase decken: «Au commencement était une divinité

206 Michail Bachtin: *Rabelais und seine Welt*, S. 323.

207 Ebda.

208 «Eine erste solche prägenitale Sexualorganisation ist die *orale* oder, wenn wir wollen, *kannibalische*. Die Sexualtätigkeit ist hier von der Nahrungsaufnahme noch nicht gesondert, Gegensätze innerhalb derselben nicht differenziert». Sigmund Freud: *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*. Frankfurt am Main: Outlook 2020 [1905], S. 51.

209 «Am Lutschen oder Wonnesaugen haben wir bereits die drei wesentlichen Charaktere einer infantilen Sexualäußerung bemerken können. Dieselbe entsteht in Anlehnung an eine der lebenswichtigen Körperfunktionen, sie kennt noch kein Sexualobjekt, ist autoerotisch und ihr Sexualziel steht unter der Herrschaft einer erogenen Zone», ebda. S. 39. Vgl. auch Melanie Klein: «Auf der unbewussten Ebene hat die Gier in erster Linie zum Ziel, die Brust zu erschöpfen, sie vollständig auszusaugen und zu verschlingen: das heißt, ihr Ziel ist eine destruktive Introjektion». Melanie Klein: *Neid und Dankbarkeit. Gesammelte Schriften. Bd. III*. Stuttgart: Frommann-Holzboog 2000 [1957], S. 290.

incontestée : moi» (MA, 15). Die überaus attraktive und beruflich erfolgreiche Mutter wird hingegen durch die Geburt der «impératrice des nourissons» (MA, 15) auf ihre biologischen Körperfunktionen zurückgeworfen²¹⁰ und fühlt sich durch den schmerzhaften Akt des Stillens, der ihre Tage und Nächte bestimmt, zum Nutztier herabgewürdigt: «Comment font les vaches ? se demandait-elle. Ou pire, les chiens et les cochons, avec leur portée multiple, toutes ces petites gueules quémandeuses, est-ce là ce que je suis devenue ?» (MA, 14). Die detailreiche Beschreibung der während des schmerzhaften Akts des Stillens von den unterschiedlichen hervor- und offenstehenden Körperteilen ausgesonderten Flüssigkeiten illustriert im Sinne Bachtins Körpergroteske die im Zuge eines Austauschs überwundenen Grenzen zwischen «Leib und Leib» bzw. «Leib und Welt»:²¹¹ «Elle me nourrit, vache abattue par l'énormité de son œuvre. Sa cicatrice s'était rouverte. Le sang s'épanchait en même temps que son lait. L'intérieur de son corps était rempli d'acide» (MA, 13).

Die gesellschaftliche Reduktion der Frau auf ihre biologischen Körperfunktionen wird in der leitmotivisch abjekten Animalisierung der Mutterfigur überdeutlich, die sich der Erzählerin zufolge ihre inneren Reproduktionsorgane hätte entfernen lassen sollen, um ihren brillanten beruflichen Werdegang nicht den biologischen Zwängen des Frauseins unterwerfen zu müssen: «[...] elle était redevenue une femelle régie par son horloge intime ; elle aurait mieux fait de se faire enlever l'utérus pour être enfin tranquille» (MA, 13). Im Gegensatz zu Kristevas Definition des «Abjekten», das in der Regel Bedrohungen der «symbolischen Ordnung» «abstößt»,²¹² dient die «abjekte» Darstellung der weiblichen Gebär- und Nährfähigkeit hier offensichtlich der Kritik an der patriarchalen Reduktion der Frau auf ebendiese biologischen Funktionen. Ananda Devis Darstellung der stillenden Mutter lässt sich anhand der These der Retraditionalisierung bzw. Rebiologisierung der Geschlechterrollen der französischen Philosophin Elisabeth Badinter erläutern. In *L'amour en plus : Histoire de l'amour maternel (XVII^e–XX^e siècle)* (1980) erklärt Badinter anhand historischer Beispiele, wie etwa der in gehobenen städtischen Schichten des *Ancien Régime* weit verbreiteten Übergabe Neugeborener an auf dem Land lebende Ammen, die «natürliche Mutterliebe» zum historisch kontingenten

210 «J'étais venue à bout de ma mère forte, ma mère si belle, ma mère talons aiguilles et jupes étroites, ma mère américaine, professionnelle accomplie et redoutable que rien ne faisait trembler, et qui n'avait pas encore compris que son corps de femme renfermait bien d'autres pièges. Je crois qu'elle me perçut dès lors comme celle qui l'avait terrassée par sa seule existence, celle qui allait gaudir sa trajectoire brillante de battante. Elle se retrouvait à présent affreusement diminuée, cheveux gras, robe de nuit relevée sur des jambes épaissies, ventre flasque – une image de ruine –, insupportable régression vers cet état de femme réduite à son rôle de génitrice [...] elle était redevenue une femelle régie par son horloge intime» (MA, 13).

211 Michail Bachtin: *Rabelais und seine Welt*, S. 17.

212 Vgl. die Ausführungen auf S. 15–16.

Mythos, der von sozialen und kulturellen Faktoren abhängt: «L'amour maternel est une chose qui se construit».²¹³ Devis autodiegetische Erzählerinnenstimme behauptet ganz in diesem Sinne, Mutterliebe sei gesellschaftlich überbewertet: «le sentiment maternel est très surfait» (MA, 16). Genauer vermutet sie rückblickend, dass die schlaflosen Nächte und die Qualen des Stillens ihre Mutter zur Erkenntnis geführt haben, dass das «Elefantenbaby» ihr eines Tages einen solchen Hass einflößen würde, dass sie versucht gewesen wäre, dessen Kopf an einer Wand zu zertrümmern, wenn sie es nicht in weiser Voraussicht einer «défilé de nourrices» (MA, 16) anvertraut hätte. Durch die nutritive Abhängigkeit des Kleinkinds von der Mutter und die damit verbundene Macht der Mutter über Leben und Tod des Säuglings illustriert Devi die doppelte *essence nourricière et meurtrière*, die Kristeva der Mutter zuschreibt.²¹⁴ Nachdem die Ammen die Nahrungsversorgung der Protagonistin für jeweils einige Wochen bzw. Tage übernommen hatten, ergriffen sie alleamt die Flucht und hegten dieselben Gewaltphantasien und Tötungsgelüste wie die Mutter. Durch die analogen Reaktionen der unterschiedlichen Frauenfiguren scheint Devi den Wunsch nach Tötung des Säuglings durch die stillende Frau provokativ als «wahrhaft natürlichen Instinkt» an die Stelle biologisch determinierter Gefühle von Zuneigung und Fürsorge zu setzen: «A leur tour elles ressentirent les mêmes envies de violence que ma mère et s'en allèrent avant de commettre l'irréparable» (MA, 16). Durch diese «verkehrte Welt» scheint Devi im Sinne Bachtins karnevalesker und hyperbolischer Komik der Umkehrung essentialistische Geschlechterkonstruktionen und biologistische Erwartungshaltungen an das mütterliche Still- und Versorgungsverhalten provokativ zu unterminieren. Damit konform ist auch die Tatsache, dass von nun an der Vater als «gute Fee»²¹⁵ die stereotyp weibliche Rolle der liebevollen, nährenden und «bemutternden» *nourrice* übernehmen wird, während die Mutter ihre Familie verlässt: «Finalement, ma mère trouva la meilleure nourrice qui soit : mon père. Puis s'en alla» (MA, 16).

II.3.2 Zur toxischen Vaterbindung

Die Protagonistin nimmt ihren Vater als einzige Person wahr, die jenseits ihrer «monströs-grotesken» Körpermasse etwas Menschliches in ihr sieht:

213 Elisabeth Badinter: L'amour maternel est une chose qui se construit. In: *France TV* (21.01.2021). <https://www.lamaisondesmaternelles.fr/article/l-amour-maternel-est-une-chose-qui-se-construit> [letzter Zugriff: 13.09.2023]

214 Julia Kristeva: *Pouvoirs de l'horreur*, S. 66.

215 «La fée penchée sur mon berceau au bout d'un long défilé de sorcières» (MA, 17).

Le seul à voir en moi autre chose qu'un boudin informe. [...]. Il ne remarque pas l'excès de graisse qui me rend flasque et balourde [...]. Mais c'est magnifique ! S'écrie-t-il. Ma mère le contemple comme un extra-terrestre. (MA, 17)

Die von der Vaterfigur ausgehende menschliche Wärme stillt für einen Augenblick sogar den Appetit des Säuglings, was die Freud'sche Verbindung zwischen physischer und seelischer Nahrung veranschaulicht und den ausgeprägten Hungertrieb der Protagonistin als Bedürfnis nach Liebe und Zuneigung lesbar macht: «Ce sourire et cette exaltation me surprennent tant que je cesse quelques instants de réclamer à manger» (MA, 17).

Die Psychoanalyse postuliert von Sigmund Freud über Melanie Klein bis hin zu Hilde Bruch und darauf aufbauenden zeitgenössischen Ansätzen, etwa von Massimo Recalcati, kontinuierlich einen Zusammenhang zwischen mütterlichem Stillverhalten und späterer Essstörung des Kindes.²¹⁶ Der Psychoanalytiker Alexander Schall sieht im Saugverhalten des Kindes an der Brust eine Reaktion auf das Ernährungsverhalten der Mutter: Gieriges Saugen deutet er als frühkindliche Reaktion auf eine erlebte defizitäre Situation, die emotional (Mangel an Zeit oder Geduld vonseiten der Mutter) oder materiell (geringe Muttermilchproduktion) motiviert sein könne.²¹⁷ In der Tat nimmt sich die Protagonistin rückblickend aus der paradox selbstständig reflektierenden Perspektive des Säuglings als Störfaktor im Leben der auf ihre biologischen Körperfunktionen zurückgeworfenen erfolgreichen Mutterfigur wahr («Comment pouvait-elle m'aimer dans ces circonstances ?», MA, 13) und entwickelt eine zunehmend toxische Beziehung zum Vater, der die Abwesenheit der Mutter durch überschüssige Nahrungszufuhr zu kompensieren sucht. Als erfolgreicher Rezeptbuch-Autor und Koch üppiger, kalorienreicher Speisen stilisiert er seine Tochter narzisstisch zur Vollendung seiner kulinarischen Kunst:

Il se penche vers moi, exprimant son admiration et sa stupeur qu'une chose aussi royale soit issue de son union avec sa femme [...]. Mon père est un créateur. Il ne voit que cet aspect de moi – une sorte de grand œuvre qu'il va désormais tenter de parachever. (MA, 17)

Zudem erfindet er den Mythos einer Zwillingsschwester, die die Protagonistin im Mutterleib aufgefressen habe,²¹⁸ spricht seine Tochter im Andenken an ihren imaginierten Zwilling stets im Plural als «mes chéries» (z. B. MA, 41, 47, 53), «mes filles» (MA, 46) oder «mes deux filles» (MA, 68) an und tischt ihr täglich doppelte Portionen

²¹⁶ Vgl. Christine Ott: *Identität geht durch den Magen*, S. 103–105.

²¹⁷ Alexander Schall: Psychoanalytische Überlegungen zu Gier im wirtschaftlichen Alltag. In: *SFU Forschungsbulletin* 8, 2 (2020), S. 92–105.

²¹⁸ «Je l'aurais donc, si l'on suit le raisonnement de mon père, littéralement dévorée» (MA, 41).

für zwei Personen auf («une grande assiette pour moi et une autre pour ma sœur. Il les posera toutes les deux devant moi. Je mangerai pour deux, obéissant au mythe qu'il a créé», *MA*, 51). Das Narrativ der pränatalen Anthropophagie ist zwar vonseiten des Vaters als psychologische Rechtfertigungsstrategie für die «exzessiv-grotesken» Körperdimensionen der Tochter gedacht,²¹⁹ bildet jedoch gleichzeitig den Ursprung ihrer «Schizophrenie» (*MA*, 20): Die gesamte Existenz der Protagonistin ist von der Vorstellung der «permanenten Präsenz»,²²⁰ einer anorektischen Zwillingsschwester²²¹ überschattet, die sie in sich aufgesaugt habe,²²² worin sie den Grund ihrer Körperfülle sieht, von der sie sich gern befreien würde, um dem elfengleichen Körperideal ihrer Altersgenossinnen zu entsprechen.

Elle devient une présence permanente dans ma vie, comme si je ne me suffisais pas, comme s'il n'y avait pas assez de moi et qu'il ne serait pas préférable que ce soit moi qui disparaisse pour laisser place à ce double invisible – mon autre et mon contraire. (*MA*, 20)

Durch die Stilisierung der Protagonistin zur intrauterinen Menschenfresserin wird ihre Unersättlichkeit zur pränatalen Veranlagung erklärt, die ihr gesamtes Leben bestimmen wird und damit den Gründungsmythos ihrer alimentären «Obsession» bildet («me laissant une obsession en héritage», *MA*, 10). An dieser Stelle entfaltet sich das gesamte Bedeutungspotential des Romantitels, den Devi bezeichnerweise von Jacques Derridas Seminar *Manger l'autre : Politiques de l'amitié et Rhétoriques du cannibalisme* (1989/1990) übernimmt. In seiner Seminarreihe ging Derrida der rhetorischen Funktion des Essens in philosophischen Texten der westlichen Tradition nach und zeigte, dass die Metaphorik der Einverleibung und Überschreitung von Grenzen zwischen außen und innen metonymisch Prozesse des Verstehens und der Aufnahme des Diskurses «des Anderen» abbildet.²²³ In der Tat nimmt Devis Protagonistin nicht nur das Essen des Vaters in sich auf, sondern damit einhergehend auch seinen Diskurs:

219 «Que mon père ait voulu trouver une explication à mon amplification, qu'il ait souhaité m'offrir un prétexte et une consolation partait d'un noble sentiment» (*MA*, 20).

220 «Elle devient une présence permanente dans ma vie, comme si je ne me suffisais pas, comme s'il n'y avait pas assez de moi et qu'il ne serait pas préférable que ce soit moi qui disparaisse pour laisser place à ce double invisible – mon autre et mon contraire» (*MA*, 20).

221 «[...] elle est, bien sûr, mince. Voire maigre. Anorexique, comme se doit de l'être mon double» (*MA*, 71).

222 «ma sœur, mon double, mon indéterminée, s'est résorbée dans mes tissus et mes organes» (*MA*, 10).

223 Vgl. hierzu: Valeria Campos Salvaterra: Comer al otro: retóricas de la alimentación: Una lectura del seminario inédito *Manger l'autre* de Jacques Derrida (1989–1990). In: *Trans/Form/Ação* 43, 4 (2020), S. 343–368.

Dès cette entrée en matière, je ne cesse de m'amplifier. Je déborde de tous les espaces où la vie tente de me confiner. Je suis sans limites. [...]. Je suis éblouie de démesure. Et je grossis. Et je grossis. (MA, 18)

Je serais désormais inassouvie en permanence [...]. (MA, 20)

Dank der Einverleibung der schwächeren Körpersubstanz ihrer imaginierten Zwillingsschwester habe sie sich im darwinistischen Kampf²²⁴ ums Überleben als die Stärkere durchgesetzt.²²⁵ In dieser während ihrer gesamten Kindheit immer wieder durchgespielten traumatisierenden Ursprungsszene des Tötungsaktes im Mutterleib erkennt die Protagonistin letztlich auch eine Entmenschlichungsstrategie und Schuldzuweisung,²²⁶ auf der die narzisstische Einwirkung des Vaters aufbaut. Dieser hat durch die Kontrolle des Diskurses einen traumatisierenden Ursprungsmythos und eine besitzergreifende Nähe zu seiner Tochter geschaffen, die es ihm ermöglicht, sich als der einzige Mensch zu inszenieren, der in der Lage ist, der psychologischen Belastung, die aus seinem eigenen Tötungsnarrativ hervorgegangen ist, durch alimentäre und emotionale Überversorgung entgegenzuwirken und seiner Tochter dadurch ein Stück der zerstörten «Menschlichkeit» zurückzugeben: «Il m'ôte une part de mon humanité et passe le reste de ma vie à tenter de me la rendre avec ses nourritures terrestres et son amour divin. Père : mon adorateur ; mon bourreau» (MA, 20). In der Vater-Kind-Beziehung spielt das Motiv der Nahrungsversorgung eine zentrale Rolle: Der Vater kocht bereits für den neun Monate alten Säugling üppige fett- und zuckerlastige Speisen, die schon bald die Muttermilch ersetzen und ihn zum Hauptverantwortlichen der kleinkindlichen Nahrungsversorgung machen: «face à cet assaut, ma bouche a oublié la mémoire de son sein» (MA, 46). Später weckt das Kinderzimmer der Protagonistin Assoziationen zum verschlossenen Uterus, in dem der Vater seine Tochter mit kalorienreicher Nahrung «mästet»:

Omelette au fromage, œufs brouillés au saumon fumé, saucisses, bacon, croissants, viennoiseries, chocolat chaud, yaourt aux fruits, il fallait que ma chambre soit saturée d'odeurs, qu'elle se transforme en cathédrale de nourriture, en haut lieu de culte du gavage. (MA, 56)

[...] je suis une géante dans l'espace clos de ma chambre. (MA, 82)

²²⁴ Das Motiv des darwinistischen Kampfes ums Überleben spielt auch in Giorgio Falcos *Il paradossso della sopravvivenza* eine wesentliche Rolle. Vgl. dazu: Luca Illetterati: La sopravvivenza del non adatto. Note in margine a *Il paradossso della sopravvivenza* di Giorgio Falco. In: *Le parole e le cose. Letteratura e realtà* (30.04.2023). <https://www.leparoleelecose.it/?p=46777> [letzter Zugriff: 10.09.2023].

²²⁵ «Endossant le manteau bleu des saintes, elle s'est, paraît-il, sacrifiée pour que je survive [...] j'ai, darwinienne, survécu» (MA, 10).

²²⁶ «Sais-tu ce que cela fait de moi ? Une *serial killer* avant même de naître, papa» (MA, 103).

Die Protagonistin saugt sich an der alimentären und emotionalen Überversorgung²²⁷ durch den Vater voll. Dabei nimmt sie symbolisch schon bald so viel Platz ein, dass sie die Mutter aus der familiären Triade verdrängt²²⁸ und sich als einzige Frau im Leben ihres Vaters durchsetzt.²²⁹ Die nutritive Vater-Kind-Beziehung entfacht eine ödipale Dynamik, welche den Freud'schen Konnex zwischen alimentärem und sexuellem Lustgewinn besonders eindrucksvoll veranschaulicht:

Ses parfums étourdissent et exaltent les sens. Lorsque mes narines s'emplissent du fromage qui fond sous le gril, lorsque le grand de la viande s'en détache et mijote doucement, lorsque les frites grésillent et dorent, lorsque la pâte feuilletée de la tarte s'épanouit comme une fleur friable autour de son cœur de fruits et de frangipane, je revis. Et je suis terrassé par cette jouissance, par ces délices qui m'entourent et me capturent. Ce sont des mains sensuelles qui s'introduisent entre mes lèvres et font délicatement, puis furieusement jaillir une humidité saliveuse. (MA, 53)

Die Sinne der Protagonistin berauschen und betäuben sich an der väterlichen Kochkunst, durch die der Vater alimentär und diskursiv in sie eindringt: «Un peu de lui – et beaucoup de sa nourriture – entre en moi» (MA, 52). Das vor Fett triefende und in der Pfanne brutzelnde deftige Essen spiegelt die libidinöse Energie und verleiht der Protagonistin orgastischen Genuss («jouissance»). Durch die «sinnlichen Hände», welche die väterliche Speise über ihre doppeldeutigen «feuchten Lippen» in ihren Körper einführen, wird der Essensakt vollends als Geschlechtsakt inszeniert, wie die Erzählerin schließlich provokativ zusammenfasst: «La nourriture de mon père est mon éducation sexuelle» (MA, 53). Dabei nimmt der Vater die mächtige Position des Zauberkünstlers ein, der die Zutaten «à la baguette» (MA, 43) in einem «alchemistischen Schmelztiegel» (MA, 43) zusammenbraut und seine Tochter – «*Cling clang toc toc toc psschhhht*» (MA, 43) – in eine «feuchte Benommenheit» (MA, 43) versetzt. In der Metaphorik der Zauberkraft wird die widernatürliche Machtposition überdeutlich, die sich der Vater durch das Erfinden des Geburtsmythos und kulinarische Praktiken über seine Tochter verschafft. In seiner schein-

227 «un trop-plein de passion qui s'exprime dans tout ce qu'il entreprend, y compris la cuisine» (MA, 46).

228 «Dès lors, il n'y a plus eu de place pour ma mère dans notre trinité. Elle a vu avec horreur ce gavage organisé et elle n'a pu lutter, ni contre mon père ni contre moi [...]. Plus je prenais de la place, moins il y en avait pour elle. J'emplissais la maison sans lui laisser la moindre chance de survie» (MA, 48).

229 «il avait oublié, à force de s'occuper de sa fille qu'il n'a pas choisie, la femme qu'il avait épousée» (MA, 91); «[...] jamais il ne ramène une femme à la maison [...]. Je crois qu'avec moi, il y a déjà trop de Femme dans la vie de mon père. Je suis semblable à une divinité qui exige l'adoration exclusive de son unique dévot. Je suis la fille qui croit que son père n'aimera jamais personne d'autre qu'elle – et qui aura raison» (MA, 49).

baren Allmacht waltet er über Leben und Tod: «Papa, fée de la cuisine. Qui me condamne à vivre et à mourir à brève échéance» (MA, 80).²³⁰ Schließlich erreichen die täglichen Fressorgien ein lebensgefährliches Ausmaß und machen die Protagonistin zunehmend bewegungs- und gesellschaftsunfähig («J'ai seize ans et mes jours sont comptés», MA, 85): Das mit einem Uterus assoziierte Kinderzimmer wird der Protagonistin zur Grabkammer, wodurch das metonymische Verhältnis zwischen Geburt und Tod, der – versinnbildlicht im körperlichen Verfall der Protagonistin – das gesamte Leben durchzieht. Jeder Schritt innerhalb der häuslichen vier Wände wird als ‹Totenmarsch› zum ‹Schafott› beschrieben.²³¹ Bei jeder Bewegung könnte sie sich Knochen und Gelenke brechen,²³² sodass sie körperlich schon bald nicht mehr in der Lage sein wird, zur Schule zu gehen. Statt dem Drängen der Ärzte nachzugeben, lebensnotwendige operative Maßnahmen zur Gewichtsreduktion einzuleiten,²³³ kultiviert der Vater Ängste über etwaiges medizinisches Versagen und gibt diese durch abschreckende YouTube-Videos, in denen fettleibige Körper wie auf der Schlachtbank in ihre abjekten Einzelteile zerlegt werden,²³⁴ an seine Tochter weiter. Schließlich baut er die gesamte Wohnung schwerbehindertengerecht um, statt den lebensbedrohlichen Grund der zunehmenden Bewegungsunfähigkeit seiner Tochter zu bekämpfen:

Tout ce que j'ingurgite et engouffre se transforme en graisse, mes muscles ont disparu [...]. Je parviens à peine à me lever, à marcher, à aller jusqu'à la salle de bains, à descendre l'escalier. Pas toute seule, plus jamais. Papa a modifié l'agencement de la cuisine. Il y a désormais

230 Vgl. auch: «Il me tue à petit feu, me dis-je. M'aime-t-il vraiment ou attend-il que cette nourriture trop riche m'enveloppe le cœur d'une couche de graisse si épaisse qu'elle bloquera mes artères» (MA, 51).

231 «Le retour à ma chambre est une montée vers l'échafaud» (MA, 80); «Lente marche funèbre, obsèques d'une fille qui n'aura jamais été une fille, qui n'aura été qu'un phénomène portant son propre cercueil sur le dos» (MA, 83).

232 «Je risque aussi, tout le temps, de me casser un os en prenant appui sur un bras ou une jambe. Le médecin m'a prévenue. Mon poignet pourrait se fracasser à tout moment. Mes hanches sont celles d'une vieille que guette une fracture du col de fémur» (MA, 85).

233 «[...] les médecins [...] prononçaient le mot 'morbide' sans mesurer l'affreuse brutalité de ces trois syllabes. Pas même 'obésité morbide'. 'Morbide' tout court. Je l'étais. Ma vie l'était. Mon envie de nourriture l'était. Mon corps en déflagration l'était» (MA, 56).

234 «Papa est encore plus terrifié que moi à l'idée qu'on pourrait m'enlever un bout d'intestin ou réduire la taille de mon estomac, ou encore que l'anesthésie tourne mal, que sa fille entière soit une fille diminuée ou effacée par le miracle de la science [...]. Sur son ordinateur, des images atroces défilent. Corps excavés, organes mutilés, l'intérieur de ce mystère qu'est le physique humain exposé à son regard consterné. Sur YouTube, il assiste, comme s'il y était, aux interventions chirurgicales : en gros plan, des instruments métalliques s'immiscent dans les amas de graisse, les écartent, découvrent des organes aux couleurs étranges dont on ne s' imagine pas qu'ils font partie de nous, puis les excisent, les découpent, les suturent» (MA, 77).

de larges banquettes solides et basses qui ne s'affaissent pas sous mon poids. C'est laid mais fonctionnel. Il va bientôt remplacer l'escalier par une rampe, transformer son bureau du rez-de-chaussée en chambre à coucher, déménagera à l'étage. Des changements qui me montrent ce que je deviens, la chose grotesque qui enfle ici comme une bête dans son antre. Je ne vais plus au collège. (MA, 82)

Damit erscheint die Fettleibigkeit der Protagonistin als Resultat der Kodependenz zwischen väterlichem Fütterungszwang und kindlicher Esssucht, die in einem besorgniserregenden gemeinsamen ›Vergnügen‹ befriedigt werden:

Nous sommes tous deux d'accord pour refuser le jeûne. Il ne s'imagine pas cesser de me nourrir. Je ne peux pas rester une heure sans manger [...]. Nous préférons suivre notre pente malsaine, vivre le plaisir de l'instant, quitte à regretter plus tard. (MA, 78–79)

Die aus der unbehandelten Adipositas resultierende körperliche und soziale Stigmatisierung der Tochter festigt das perverse Abhängigkeitsverhältnis, das diese an ihren Vater als einzige Person bindet, der sie scheinbar von der ›Tyrannei des sozialen Blicks‹²³⁵ befreit und ihr als einziger Mensch in der Welt Liebe statt Ekel oder Hass entgegenbringt: «Père trop beau pour être vrai, le seul être qui m'appartient. Il y a assez de haine autour de moi pour que je ne rejette pas ma seule source d'amour !» (MA, 52). Dabei erhebt der verstörend sexualisierende väterliche Blick die opulenten Proportionen seiner Tochter zum natürlichen Inbegriff der zeitgenössischen Fetischisierung bestimmter überdimensional vergrößerter Partien des Frauenkörpers. Dem objektifizierenden *male gaze* des Vaters zufolge werden ihre pornographisch großen Brüste, das venusförmige Hinterteil, ihre üppige Vulva und ihre vulvenartigen Lippen der zeitgenössischen Hypersexualisierung des weiblichen Körpers auch ohne chirurgische Eingriffe gerecht:

[...] elle est superbe, magnifique comme vous ne le serez jamais [...] vous qui vous pliez aux prescriptions des autres, même les plus absurdes, qui faites refaire votre corps parce qu'il vous faut des seins d'actrice porno des fesses de vénus hottentote, des vulves plus lippues, des lèvres plus vulvaires [...] ma fille, elle, a tout cela sans avoir à baiser un bistouri. C'est ce que disent les yeux de mon père, mon chevalier trop parfait pour mériter cela [...]. (MA, 50)

II.3.3 *Social gaze* und hypertrophe Körper als Paradigmen der zeitgenössischen Konsumgesellschaft

Der Blick der Gesellschaft entmenschlicht den normabweichenden Körper der Protagonistin, indem er ihn in Nan Mellingers Sinne leitmotivisch zum essbaren

235 «j'oublie la tyrannie des regards, l'autocratie du look, la dictature des miroirs» (MA, 44).

Tier²³⁶ – bevorzugt zum fressgierigen Schwein²³⁷ – degradiert. Als Hybridbildung wird das Animalische im Menschen laut Kristeva zum «Monströsen». Es steht für die Dominanz des Triebhaften, die Überschreitung gesellschaftlich etablierter Normen, Grenzen und Verbote und damit als Gefahr für die soziale Ordnung und Bedrohung für das patriarchale System.²³⁸ Um sich selbst als Teil der Ordnung zu behaupten, diese zu verteidigen und damit der Gefahr der «Kontamination» zu entkommen, muss sich das Subjekt und die es repräsentierende «kollektive Psyche» radikal vom abjekten «Anderen» abgrenzen. Entsprechend tradierter grossophober Denkstrukturen²³⁹ wird das Übergewicht der Protagonistin von der Gesellschaft nicht nur als Mangel an Willensstärke,²⁴⁰ sondern sogar als Mangel an Intelligenz kategorisiert: «je suis obèse, donc, aux yeux des autres, déficiente en neurons» (MA, 44). Da die Gesellschaft ihr die gesamte Verantwortung für ihre Körperfülle zuschreibt, wird ihr nicht die gleiche Empathie entgegengebracht wie etwa Menschen mit Behinderung.²⁴¹ Vielmehr wird die Diskriminierung als wohlverdiente Konsequenz ihrer selbstverschuldeten «abjekten» Normabweichung gesehen: «Je ne peux pas me battre, puisque je le mérite. Fallait pas être si grosse, ma vieille» (MA, 58). Die durch die kollektive Abwehr des «Abjekten» entstehende Gruppenkohäsion bietet den anderen Jugendlichen einen Ausweg aus ihrer Einsamkeit und eine Möglichkeit, ihre eigenen Minderwertigkeitskomplexe zu kompensieren und ihr Selbstwertgefühl zu stärken: «Ils ne s'unissent véritablement que dans leur hostilité à mon égard. Je suis leur point de ralliement. Grâce à moi, ils ne se sentent pas les plus

236 «chair» (MA, 31), «tas de gras» (MA, 32), «boudin» (MA, 17), «d'oie» (MA, 108), «balaine» (MA, 13; 118; 135), «couenne» (MA, 135), «vache» (MA, 14). Vgl. Nan Mellinger, S. 17 der vorliegenden Studie.

237 «Je suis un pourceau bien gras, tassé dans sa propre fange [...] un corps si bien enveloppé de lard qu'il ressemble davantage à un rôti qu'à un être humain» (MA, 29); «devenue de la pure graisse de porc» (MA, 31); «La Couenne ! La Couenne !» (MA, 30); «Chaque fois que je mange, ils imitent les bruits du cochon» (MA, 58).

238 Vgl. Kristeva, S. 15–16 der vorliegenden Studie. Valentina Torrado: *Die Präsenz des Abjekten*, S. 14ff.

239 Vgl. dazu: Solenne Carof: *Grossophobie. Sociologie d'une discrimination invisible*. Paris: Maison des sciences de l'homme 2021, S. 77ff.; Albert J. Stunkard/Thorkild Sørensen: Obesity and Socioeconomic Status. A Complex Relation. In: *New England Journal of Medicine* 329, 14 (1993), S. 1036–1037.

240 «La civilisation qui m'a créée me perçoit comme un parasite dont elle doit se débarrasser, que la tentation des nourritures terrestres semble être, pour ceux dont le métabolisme diffère du mien, un examen de la volonté humaine, auquel j'ai pitoyablement échoué» (MA, 69).

241 «Juste une obèse. Personne ne m'écouterait avec l'attention compassionnelle que l'on offre aux handicapés. Personne n'admira ma vivacité d'esprit alors que mon corps tout entier le contredit. Une masse gélatineuse ne peut avoir des vérités à communiquer au monde [...]» (MA, 45); «Le lycée accueille les handicapés, malvoyants, malentendants, syndromes d'Asperger, 'autrement capables' [...] mais il ne peut accepter une obèse. Selon leur logique, tous ces handicapés n'ont pas le choix. Les obèses, eux, c'est évident, l'ont. Ils sont coupables de glotonnerie, qui est un échec capital» (MA, 83).

nuls, les plus ignares, les plus condamnés à l'échec» (MA, 25); «Continue de nous dégoûter et de nous consoler d'être nous» (MA, 35).

Die Masse wird zur gierigen Raubtiergemeinschaft, die sich die ‹normabweichende› Beute in einem abjekten Akt der Verstümmelung und Zerfleischung einverleibt: «ils sont prêts à se transformer en bestiaux pour se repâitre de ma chair» (MA, 31); «leur mépris [...] me boufferait crue» (MA, 35). Die den Mobbing-Erfahrungen der Protagonistin innewohnende Hinrichtungsmetaphorik führt den Lesern ihren ‹sozialen Tod› besonders eindringlich vor Augen: Sie ist das ‹Opferlamm› (MA, 28), das täglich vor tausenden Augen, die wie ‹Waffen› auf sie gerichtet werden (MA, 28), und unter einem ‹Regen aus Pfiffen›, die sich wie ‹Nadeln› in ihr Fleisch bohren (MA, 28), zum ‹Schafott› läuft (MA, 28). Der Spott der besonders ‹einfallsreichen› Kinder durchdringt sie wie eine ‹elektrische Bohrmaschine› (MA, 29). Die grausamen Worte²⁴² kommen einer ‹Kreuzigung› gleich (MA, 29). Inwiefern die diskursive Vereinnahmung der Protagonistin durch die ‹Anderen› im Sinne Derridas die Übernahme ihres stigmatisierenden Diskurses impliziert, wird etwa in der Episode deutlich, als sie sich in der Schultoilette einsperrt, um sich der kollektiven Demütigung zu entziehen und dabei ihre eigene Transformation in abjekte Fäkalien imaginiert.²⁴³ Ihre Schulkameraden filmen sie mit einem unter die Toiletten-tür geschobenen Handy und fügen die Aufnahme der Videosammlung im Internet hinzu, die die Protagonistin bereits in zahlreichen demütigenden Situationen²⁴⁴ zur Zielscheibe des täglichen Spottes ihrer Klassenkameraden degradiert:

Elles font ça tout le temps. Elles prennent des photos ou des vidéos de moi de dos, de face, de profil, mon ventre, mes fesses, mes cuisses, mangeant, ruminant, rageant, et elles les postent sur leur lieu de partage et de flagellation préféré. [...] Je suis leur amusement quotidien. Je ne vais plus sur ces sites, mais elles se font un devoir de me répéter les commentaires les plus dégradants et les plus orduriers écrits à mon sujet. (MA, 40)

Im Kontext der Vervielfältigung des digitalen Körpers der Protagonistin im Internet geht die Raubtiermetaphorik in eine morbide Aasfressermetaphorik über. Der gefilmte, physisch abwesende und leblose Digitalkörper wird von den zu Aasgeiern stilisierten Klassenkameradinnen symbolisch zerfleischt: «elles sont des cha-

242 Vgl. z. B. «C'est la grosse tache qu'on voit depuis l'espace!» (MA, 30); «Quand elle pète, l'alerte à la pollution explose [...]» (MA, 30); «Les mecs ont une seule bite, elle en a dix au bout des mains!» (MA, 30).

243 «[...] m'enfermer aux toilettes et [...] devenir, pour de vrai, ce qu'ils ont toujours dit que j'étais : de la merde. [...] Je m'interroge quant au type de déjection que je serais : grosse (évidemment), brun sombre comme mes ruminations, pas trop nauséabonde mais un peu tout de même, du genre qui résiste à la chasse d'eau plusieurs fois avant de consentir à se laisser noyer» (MA, 26).

244 «ils coupent un pied de ma chaise pour que je m'écroule, collent du chewing-gum usagé dans mes cheveux, enduisent de Super Glue le sol autour de ma chaise pour que je ne puisse bouger» (MA, 58).

rognardes qui se repaissent de ma chair. Demain, je serai débitée en petits morceaux qu'elles dévoreront tout crus» (MA, 40). Dabei wird der hypertrophe Körper der Protagonistin in seiner Unersättlichkeit und Unerbittlichkeit zum Sinnbild der Überwachungskultur des omnipräsenten *virtual gaze* der sozialen Netzwerke: «les réseaux sociaux qui ne dorment jamais, qui ne s'interrompent jamais, qui ne pardonnent jamais, et dont l'enflure mortelle serait pareille à la mienne si elle ne lui était aussi résolument hostile» (MA, 58). Mehr noch: Die Esssucht der Protagonistin und ihr überdimensionaler Körper werden als Paradigma der zeitgenössischen Konsumgesellschaft lesbar, die Devi durch ihr unermüdliches Streben nach Exzess, Maßlosigkeit und Überfluss charakterisiert, jedoch gleichzeitig als «groteske» und «bewegungslose» «Aufblähung des Nutzlosen», d.h. nutzloser Bewusstseinszustände und egozentrischer Obsessionen, beschreibt. Der aus dem postmodernen Schwinden des Gemeinschaftssinns resultierende individualistisch-narzisstische Rückzug auf sich selbst und die damit einhergehende Erfahrung kollektiver Einsamkeit²⁴⁵ mache den Menschen zum Gefangenen seiner körperlichen Bedürfnisse und werfe ihn dabei auf seine primären Triebe und Impulse – das übersteigerte Bedürfnis nach Nahrung und Sexualität («gloutonnerie et pornographie», MA, 24) – zurück:

Je suis le rejeton monstrueux d'un mariage contre nature entre surabondance et sédentarité [...] le gonflement grotesque de l'inutile [...]. Plus que le mal physique, je suis la représentation psychique de notre époque, j'en suis l'immodéré somatisé, la terreur et la spirale autodestructrice [...]. Prisonniers de nos envies pléthoriques, nous nous sommes enfermés au point qu'il nous est devenu impossible de nous libérer sans éprouver une panique irrationnelle. Ne reste plus que l'assouvissement des envies du corps – gloutonnerie et pornographie, nos deux mamelles [...] ceux de mon âge, eux, n'écoutent plus que leur propre bavardage puéril, ne regardent plus que leur propre image démultipliée, leur hypnose, leur ivresse, leurs obsessions égocentriques [...]. (MA, 24–25)

Besonders deutlich wird die sinnentleerte Maßlosigkeit des postmodernen Subjekts im virtuellen Exhibitionismus der sozialen Netzwerke. Der aufgeblähte Körper der Protagonistin spiegelt die sozialpsychische Verfasstheit einer gesamten Generation,²⁴⁶ die sich nie am eigenen narzisstisch verblendeten virtuellen Ideal-Ich satt sieht: «Le regard tourné sur soi, chacun devenu la vedette de son show, chacun se gavant de son illusion d'importance, d'une insupportable complaisance» (MA, 25). Damit führt der von der Gesellschaft als «Monster» (MA, 40) stigmatisierte Körper zurück zum ursprünglichen etymologischen Sinn des Wortes «Monster», aus dem Lateinischen «monstrum», dt. «Mahnzeichen», bzw. lat. «monstrare», dt. «zeigen», und

245 Vgl. «Nous ne sommes qu'un assemblage de solitudes. Regarde, regarde : dans les rues, dans les métros, dans les voitures ou à pied, chacun parle à ceux qui ne sont pas là» (MA, 70).

246 «la représentation psychique de notre époque» (MA, 24); «le miroir de ma génération» (MA, 25).

lat. «monere», dt. «mahnen», «warnen»: Der Körper der Protagonistin wird von ihrem Umfeld als besonders «monströs» wahrgenommen, da er als Mahnzeichen fungiert, welches im Gegensatz zu anderen körperlichen Exzessen und Abhängigkeiten nicht versteckt werden kann und der Gesellschaft – die an anderer Stelle selbst als «Monster» bezeichnet wird (*MA*, 109) – ihre eigenen Ängste, Schwächen, Obsessionen und Perversionen vor Augen führt:

Me voir les renvoie à la culpabilité d'aller chez McDonald's, d'organiser des anniversaires d'enfants dans les fast-foods, de commander des pizzas parce qu'ils n'ont pas envie de cuisiner. Me voir est une preuve de plus de l'échec de l'humanité contre ses pulsions. On peut cacher tout le reste, les excès d'alcool, de tabac, de drogue ou de sexe, mais la graisse s'éploie dans toute sa splendeur dès les premiers instants, et rien ne peut la dissimuler. Je suis la part de vous que vous ne voulez pas être. Le monstre qui se cache en vous tous. Votre peur la plus intime. (*MA*, 83)

[...] je suis la preuve que la volonté humaine est une aberration. Les addictions viennent si facilement à bout de notre résolution. Alcool, cigarette, bouffe, drogue, sexe, ce sont les excès qui nous excitent, qui nous passionnent. (*MA*, 47)

Die Metapher des Monsters wird auch für die anonyme westliche Großstadt verwendet, in der sich der Roman abspielt (*MA*, 24). In der Tat steht der Körper der Protagonistin in einem Analogieverhältnis zum Stadtbild: «J'étais le miroir de la ville. Je grossissais ; elle se dégradait. Nous étions dans un processus à la fois symétrique et semblable» (*MA*, 64). Die Stadtmauern erinnern an eine mittelalterliche Festung, die den Innenraum aus Angst vor äußeren Eindringlingen abschirmt. Sowohl Körper als auch Raum fungieren somit gleichermaßen als Schutzwall²⁴⁷ vor den in der kollektiven Einsamkeit der digitalen Überflusgesellschaft entwickelten Zwängen und als Gefängnis darin:

[...] des murs hauts autour des maisons, des tags haineux, des barbelés, des militaires patrouillant dans les rues, des pancartes indiquant 'propriété sous surveillance armée' [...]. Et à l'intérieur des murs, les retranchés, aussi captivés que moi par un gavage d'une autre sorte, celui du superflu qui leur donnait l'illusion d'être vivants. (*MA*, 63)

II.3.4 Anthropophage Metaphorik und sexuelle Gewalt

Die gargantueske Hyperbolik des Frauenkörpers erreicht einen ersten Höhepunkt, als die mit dem die Erdmasse zum Beben bringenden dinosaurierartigen Filmunge-

²⁴⁷ «Les vanes, les croche-pattes, les bousculades. Une rage joyeuse m'environne. Je suis dans l'isolement de mon corps, mon seul espace. [...] J'attends que la terre s'ouvre pour disparaître, mais je suis, hélas, bien trop visible, bien trop massive pour m'effacer si aisément» (*MA*, 25).

heuer Godzilla gleichgesetzte Protagonistin im Türrahmen ihres Zimmers stecken bleibt, sich nicht mehr aus dem Türrahmen befreien kann und Angst bekommt, darin an ihrer eigenen Körpermasse zu ersticken:

Chaque pas désormais fait trembler le plancher. Chaque pas fait trembler la terre. Godzilla émerge des eaux. Je m'avance, majestueusement grotesque, vers la porte de ma chambre. Et je m'y coince. (MA, 107)

Ihre Imagination reiht abjekte Szenarien der Verstümmelung und Zerfleischung aneinander, in denen sie zum animalisierten bzw. verdinglichten Objekt kannibalistischer und sexueller Gewalt wird. Als ‚fettgestopfte Gans‘ in einem zu engen Käfig zu enden, beschreibt sie zunächst als unausweichliche Konsequenz des ‚gavage inaugural‘ (MA, 108), dem sie ursprünglich durch die Mutter und dann ihr Leben lang durch den Vater unterzogen wurde. Die Entmenschlichung erreicht in der Phantasie der Zerstückelung und Sezierung ihres Körpers den Höhepunkt: Die Protagonistin stellt sich ihre Innereien als rosiges, fettiges und saftiges *foie gras* vor und fragt sich, ob Menschenfleisch wohl genauso vorzüglich wie Gänsefleisch schmecke.²⁴⁸ Schließlich besinnt sie sich darauf, dass sie kein Tier ist und nicht scheinbarweise für den Verzehr durch gierige Esser bestimmt sei, die es nicht einmal interessieren würde, welche Art von fettig glänzendem Fleisch sie sich einverleiben. Vielmehr als von der gierigen Konsumgesellschaft aufgefressen zu werden, sei es ihr Schicksal, an ihrem eigenen Fett zu ersticken. Es brauche zwanzig Männer, um ihren überdimensionalen Körper in Stücke zu zerlegen, sie aus dem Türrahmen zu befreien und ihren gargantuesken Kadaver abzutransportieren,²⁴⁹ der laut Kristeva als sichtbarstes Zeichen des Todes im Leben den ‚comble de l'abjection‘ darstellt.²⁵⁰ Selbst der Gerichtsmediziner werde bei der Autopsie ihres überdimensionalen, ‚blumenkohlgroßen Riesenherzes‘ (MA, 109) voller Schrecken zurückweichen. In den einzelnen Fleischstücken, die die Protagonistin als ihre biologischen Überreste hinterlassen werde, sei nichts Menschliches mehr sichtbar: «plus rien d'humain ne se verra dans ces morceaux détachés» (MA, 109). Devis Beschreibungen des blutig zerlegten und zerschnittenen menschlichen Fleisches sind von denjenigen der geschlachteten und in ihre Einzelteile zerleg-

248 «C'est ce qui m'attendait depuis toujours, depuis le gavage inaugural amorcé par ma mère, poursuivi par mon père, et qui m'a amenée jusqu'ici, jusqu'à ce présent, jusqu'à cette fin absurde et grotesque d'oie emprisonnée dans une cage trop étroite. Il ne reste plus qu'à m'ouvrir le ventre pour en exciser mon foie, rose clair, marbré de gras, concentré de succulence. (Le foie gras d'un être humain est-il aussi exquis que celui d'une oie ?)» (MA, 108).

249 «Je mourrai étouffé par moi-même et on me dégagera en découpant le mur. Il faudra vingt hommes pour porter mon cadavre. Il faudra peut-être aussi le découper» (MA, 109).

250 Vgl. Julia Kristeva: *Pouvoirs de l'horreur*; S. 11–12.

ten Tiere nicht unterscheidbar. Durch die ständige Parallelisierung zwischen tierischem und menschlichem, oder genauer, weiblichem Fleisch, scheint Devi die am Tier ausgeübte Gewalt des Schlachtens mit der Gewalt gleichzusetzen, der der Frauenkörper durch den sezierenden gesellschaftlichen Blick unterliegt, welcher wiederum durch den unerbittlichen und omnipräsenten digitalen Blick des Internets ins Unermessliche potenziert wird. So stellt sich die Protagonistin etwa vor, wie der *virtual gaze* ihren leblosen digitalen Leib in ein «noch monströseres» und «noch bestialisches» (*MA*, 109) Geschöpf verwandle, auf das sich die Gesellschaft wie eine riesige Meute gieriger Hyänen in einer brutalen Hetzjagd auf verwundetes gefangenes Wild stürzen werde. Im Türrahmen feststeckend, sekretiert der Körper der Protagonistin sämtliche «abjekte» Substanzen – von Nasenschleim, über Schweiß, bis hin zu Urin: «je suis inondée. De larmes, de morve, de sueur. Et maintenant, après une heure d'attente, d'urine. Tout y est» (*MA*, 111). In dieser Notsituation wünscht sich die Protagonistin den abwesenden Vater herbei, den sie im Restaurant vermutet, inmitten von eleganten Gästen und Frauen mit tiefen Dekolletés, deren schlanke Körper durch ihre reine Präsenz niemandem «zu große Bemühungen um Toleranz» abfordern (*MA*, 112). In diesem Moment kann die Protagonistin den Druck auf ihre Beine nicht mehr aushalten und bricht innerhalb des Türrahmens in sich zusammen. Ihre nach vorne gequetschten Brüste fallen auf ihre Beine herab. Bemerkenswerterweise nimmt sie ihr eigenes übergroßes Dekolleté in dieser hilflosen Pose erstmals als sinnlich und verführerisch wahr:

Mes seins semblent énormes. Ils sont poussés en avant et reposent sur mes cuisses, rehaussées par un Wonderbra surnaturel. Je ne les avais jamais vus aussi imposants, presque voluptueux. [...] Au moins mourrai-je en me sentant femme. (*MA*, 112)

Damit antizipiert sie die objektifizierende Sexualisierung, die ihr gefangener, verletzter, passiver, unbeweglicher und damit völlig hilflos ausgelieferter Frauenkörper durch den *male gaze* der ihr zur Hilfe eilenden männlichen «Retterfiguren» erfahren wird. Zunächst nähert sich ihr eigener Vater in einer verstörend intimen Geste, schmiegt sich eng an ihr Gesicht und flüstert ihr nur wenige Zentimeter von ihrem Mund entfernt zu, dass ihr nichts passieren wird. Die Szene verzeichnet den Höhepunkt der physischen Konsequenzen der gemeinsamen alimentären Kodespendenz, die jedoch nur am Körper der Protagonistin manifest wird. Obwohl der Vater erstmals den Ernst der Lage begreift und die Tochter um Vergebung bittet, bildet die Episode gleichzeitig den Höhepunkt der ödipalen Zuneigung für die Tochter ab. Zur Befreiung der Protagonistin aus dem Türrahmen eilen schließlich rund ein Dutzend Sanitäter und Feuerwehrmänner herbei, die allesamt völlig fassungslos und verblüfft darüber sind, dass so ein in der Tür eingeklemmtes und animalisch

«quiekendes» «Etwas»²⁵¹ überhaupt existieren könne. Die Gewalt des objektifizierenden männlichen Blicks empfindet die Protagonistin wie einen öffentlichen Folterakt am «Marterpfahl» («Le poids des regards [...]. Cette fois, je suis vraiment au pilori», *MA*, 114). Die sexuelle Dimension dieser Gewalt wird durch den Rettungseinsatz des Zimmermanns besonders deutlich. Er klärt die Protagonistin darüber auf, dass er sie bis auf die Unterwäsche ausziehen muss, damit ihr Körper besser durch den Türrahmen rutschen kann, woraufhin er ihre Kleider in minutiöser Detailarbeit vom Leib schneidet. Das vom Körper geschnittene Textil erscheint wie eine zweite Haut, die der Protagonistin abgezogen wird und fetzenweise zu Boden fällt.²⁵² Durch die Metaphorik des Häutens wird die Brutalität der körperlichen Entblößung des Frauenkörpers vor den Augen des gesamten Notdienstpersonals besonders eindrucksvoll hervorgekehrt und mit dem im Mittelalter praktizierten öffentlichen Schinden als qualvolle Hinrichtungsmethode assoziiert. Nachdem der Zimmermann ihre nackte Haut mit dem als Gleitgel dienenden hochwertigen Olivenöl aus der Küche ihres Vaters benetzt hat, als wollte er diesen für die Zubereitung präparieren, dringt er mit einer feinen Säge Millimeter für Millimeter in das Holz des Türrahmens ein und befreit ihr «Fleisch» (*MA*, 116) daraus. Dabei erscheint er als begnadeter «Textilchirurg» (*MA*, 115), der durch seine minutiöse Schneide- und Sägearbeit die Internet-Videos der chirurgischen Magenverkleinerungen evoziert: «Un long, lent travail de décapage, d'excision. Scie, lime, scie, lime» (*MA*, 116). Die Grenzen zwischen dem verdinglichten Frauenkörper und dem anthropomorphisierten Türrahmen verschwimmen und versetzen den Zimmermann aufgrund seiner Verfügungsgewalt über die passiv ausgelieferte Weiblichkeit in eine Machtposition, die ihn sexuell erregt. Als er ihren in sich zusammensinkenden Körper stützen will, spürt sie sein steifes Glied und seine «warmen Lippen», die ihr leise zuflüstern: «Je suis vraiment désolé, mais c'est plus fort que moi» (*MA*, 117). Gelähmt vor «Schmerz», «Scham» und «Selbstverachtung» (*MA*, 117), sieht sich die zum «objet à déloger» (*MA*, 116) degradierte Protagonistin gezwungen, ihn anzulächeln und sich unwillkürlich vorzustellen, wie er mit seinen «geschickten Fingern» (*MA*, 117) bzw. seinem Geschlechtsteil in sie eindringt. Der Vater erscheint als Zeuge dieses als Vergewaltigungsszene kodierten Befreiungsakts, der vor dem «schändenden» Blick eines Dutzends sensationslustiger Männer²⁵³ stattfindet, und besteht letztlich darauf, den Zimmermann abzulösen und den Körper seiner Tochter selbst

251 «Ils n'y croient pas, refusent de comprendre la réalité de la chose. (Oui, une chose. Énorme. Coincée. Impossible)» (*MA*, 114).

252 «Il commence par découper aux ciseaux mon sweat et mon pantalon pour dégager ma peau. Chirurgien du textile, morceau par morceau, bribe après bribe, je ferme les yeux, les lambeaux de tissu s'évadent sous le crissement des ciseaux comme si un insecte les grignotait» (*MA*, 115).

253 «[...] un poule n'aurait pas honte. Ne se sentirait pas violée par ceux qui l'observent» (*MA*, 116).

einzuölen (MA, 117). Durch die Hände der gesamten Rettungshelfer, welche sie «überall» auf ihrer eingeölnen Haut spürt, wird sie schließlich schrittweise aus dem Türrahmen befreit:

Ils s'y mettent à plusieurs, leurs mains partout sur moi, sur ma peau huileuse, sur mes épaules, sur mes jambes, sur mon ventre, sur ce corps qu'aucun homme sauf mon père n'a encore touché et qui, pour eux, n'en est pas un. (MA, 118)

Der sexuell übergriffige Befreiungsakt wird gleichzeitig als Geburtsszene kodiert. Der Türrahmen erscheint als Mutterleib, aus dem die Protagonistin wie ein «Säugling» mithilfe der Stoßbewegungen der Nothelfer²⁵⁴ und des «charpentier-accoucheur» (MA, 121) entbunden wird («me libérer comme un bébé», MA, 116). Die Neugeburt der Protagonistin wurde bereits durch das kurz zuvor geschilderte erste Wiedersehen mit ihrer aus den USA eingereisten Mutter eingeleitet («ma mère me renaît», MA, 98), die ihr liebevoll die Hand hielt und nach operativen Lösungen zur Gewichtsreduktion suchte. Diese Begegnung gibt der Protagonistin die Kraft, ihren Vater mit dem gewaltvollen Narrativ der aufgefressenen Zwillingsschwester zu konfrontieren und sich erstmals entschlossen davon zu distanzieren:

Sais-tu ce que cela fait de moi ? Une serial killer avant même de naître, papa. Je n'ai pas dévoré une sœur ou trois. J'ai toujours été seule. Je suis unique. Si tu acceptes de me voir telle que je suis, ce sera plus facile pour moi. J'ai joué le jeu, mais ma jumelle n'existe pas ! Vas-tu faire de moi une meurtrière, papa ? Cela ne suffit pas que je me déteste, tu veux encore que je me condamne ? Papa ! Je suis moi ! seule ! unique ! (MA, 103)

II.3.5 Vatermord und Wiedergeburt: René, der Zimmermann

Im psychoanalytischen Sinne begeht die Protagonistin durch die Ablehnung des Tötungsmythos, auf dem das gesamte Abhängigkeitsverhältnis zwischen Vater und Tochter aufbaut, «Vatermord».²⁵⁵ Diese Loslösung von der väterlichen Autorität ist die Bedingung für das Verhältnis, das sie mit dem Zimmermann René eingeht, welcher die Vaterfigur ablöst und im Triebhaushalt der Protagonistin eine Verschiebung vom pathologisch gesteigerten Essenstrieb zum Sexualtrieb einleitet. René, vom Lateinischen «renatus», dt. der «Wiedergeborene», wird von der Pro-

254 «Il va falloir pousser et la retenir en même temps pour qu'elle ne tombe pas trop lourdement» (MA, 118).

255 «Tuer mon père ne me console en rien» (MA, 103).

tagonistin zur rettenden Christusfigur stilisiert,²⁵⁶ der ihre eigene ›Wiedergeburt‹ als Frau ermöglicht. Nicht nur in Bezug auf seine soziale Situation als ehemaliger Obdachloser,²⁵⁷ sondern auch was sein körperliches Erscheinungsbild anbelangt, ordnet der gesellschaftliche Blick René ebenfalls der Kategorie des ›ekelerregenden Abjekten‹ zu: Die Zähne und Fingerspitzen des Kettenrauchers sind gelb angelaufen. Aus seinen Mundwinkeln strömt Modergeruch. Seine Zehen und Fußnägel sind von Fußpilz befallen und seine Haut ist wie durch einen Meteoritenregen befleckt. Die Verwesungsgerüche und -prozesse seines Körpers erscheinen damit ebenfalls als *memento mori*, die in der kollektiven Psyche Angst vor Krankheit, Tod bzw. vor dem Verlust eines privilegierten Lebens in Überfluss hervorrufen²⁵⁸ und aus diesem Grund von der Gemeinschaft ›abgestoßen‹ werden. Diese zog wie an einer «chose répugnante» (MA, 144) an ihm vorbei und hätte ihn beinahe vor Kälte erstarren lassen, als er mittellos und auf seine animalischen Körperfunktionen zurückgeworfen²⁵⁹ auf der Straße lag:

J'étais un animal. Moins qu'un animal, puisqu'il y aurait sans doute eu quelqu'un pour recueillir un chien souffrant. Dans ce pays où la plupart des gens ont tout, et surtout l'inutile, celui qui n'a rien est prisonnier de son exil. (MA, 144)

Die Verbindung zwischen den beiden Figuren entsteht über diese gemeinsame Ausgrenzungserfahrung durch Animalisierung bzw. Objektifizierung²⁶⁰ und den damit einhergehenden gesellschaftlichen Vorwurf der Eigenverantwortung für die soziale Marginalisierung («Si tu n'as rien, c'est que tu l'as choisi, pensent-ils», MA, 144). Zudem hat René aufgrund seines wenig prestigevollen Berufs immer wieder Abweisung von Frauen erfahren und Minderwertigkeitskomplexe in Bezug auf seine soziale Position entwickelt.²⁶¹ Beide Figuren profitieren davon, im Blick des anderen die Wertschätzung zu erfahren, die ihnen die Gesamtgesellschaft verwehrt: Während die Protagonistin René in seiner komplexbehafteten beruflichen

256 «sauveur» (MA, 122); «Vous n'auriez pas trente-trois ans, par hasard ?» (MA, 123); «Cet homme est un saint» (MA, 38).

257 «J'ai passé plusieurs mois dans la rue. Alors, tu vois, je sais ce que c'est de ne connaître, pour tout rapport humain, que le mépris et le dégoût» (MA, 132).

258 «[...] comment vivre, avec quelles aspirations quand ton frigo est plein... Tu dois alors poursuivre des désirs artificiels te créer des peurs...» (MA, 145).

259 «L'état primaire le froid, la faim, l'urine, les excréments. Aucune différence, effectivement, avec les animaux. Parce que tout compte fait, les besoins primaires sont ceux-là» (MA, 144).

260 Vgl. René: «tu voudrais qu'ils te voient, mais ils te refusent» (MA, 132); «tes vêtements, ta mine, tes dents et tes cheveux te trahissent» (MA, 132).

261 «je n'offrais rien, ni argent ni confort ni position» (MA, 130); «Je ne leur présageais qu'une descente inévitable dans l'échelle sociale» (MA, 130).

Funktion zur christusgleichen Retterfigur stilisiert,²⁶² ist dieser der erste und in der Vorstellung der Protagonistin und ihres Vaters der einzige Mann, der in ihr einen begehrenswerten Frauenkörper sieht.²⁶³ Während gerade René's physische Manifestationen des Abjekten auf die Protagonistin anziehend wirken («n'est-ce pas cette odeur d'ailleurs qui m'attire ?», *MA*, 122), scheint René in ihrem massiven Körper eine Ersatzbefriedigung des lange Zeit ungestillten Bedürfnisses nach Nahrung und Wärme zu finden: «Ton corps me tient chaud» (*MA*, 142); «Mon corps est sa satiété, sa plénitude» (*MA*, 142); «Il a besoin de nourriture et de chaleur, pour son corps comme pour son âme» (*MA*, 146). Damit wird der Körper des jeweils anderen sowohl für René als auch für die Protagonistin zur Kompensation der erlebten Traumata und Mangelerfahrungen: «J'offre mon ampleur à sa maigreur. Je suis la consolation de ses manques» (*MA*, 144); «je t'offre mon excès, à toi, l'affamé, tu m'offres tes voyages, à moi, l'immobile» (*MA*, 149). Die Beziehung baut darüber hinaus auf dem komplexen Verhältnis der beiden Figuren zu den jeweiligen Eltern auf: René hat durch seinen Großvater, der ebenfalls Zimmermann war, die Liebe zum Holz und zu üppigen Frauenkörpern entdeckt. Er verbrachte seine gesamte Kindheit im Atelier des Großvaters und entwickelte dort eine regelrechte Obsession für den Geruch und den Geschmack frisch geschnittener Holzspäne, die er sich im wahrsten Sinne des Wortes einverleibte und dadurch vielmehr seine Imagination als seinen Körper nährte:

Il marchait, me dit-il, à quatre pattes dans l'atelier et ramassait les copeaux qui traînaient par terre, il passait des heures à jouer avec, et, prenant goût à leur saveur, il finissait par les avaler. C'était devenu une manie : dès qu'il entrait dans l'atelier, il se gointrait de particules de bois sans deviner qu'elles nourriraient son imagination à défaut de son corps. (*MA*, 127)

Durch den Verzehr der Holzpartikel nahm er die Leidenschaften seines Großvaters in sich auf. Diese galten nicht nur dem Holz selbst, sondern gleichermaßen den schwergewichtigen, unbeweglichen Frauenkörpern, deren entblößte Rundungen René seit seiner frühesten Kindheit auf den Photographien bewunderte, die sein Großvater in einem naheliegenden Fotostudio schoss und mit denen er sämtliche Wände seines Ateliers dekorierte. Den Modellen begegnete René im Fotostudio, das dem Jungen als «[I]e lieu [...] le plus chaleureux qui soit» (*MA*, 129) in Erinnerung

262 «[J]e ne suis qu'un charpentier, dit-il. Pas le sauveur que tu t'imagines [...] je suis René tout court, [...] juste quelque chose qu'on ne voit pas, pareil aux meubles ou aux toits que je répare» (*MA*, 126).

263 «C'est un homme qui me voit» (*MA*, 125); «Il regarde ma poitrine d'un air abasourdi, Seigneur, je n'ai jamais rien vu d'aussi beau ! Beau ? A-t-il vraiment utilisé ce mot ?» (*MA*, 136); «Papa nous laisse seuls. Je finis par comprendre sa générosité. Il sait qu'aucun autre homme ne voudra de moi. Il sait que René est le seul à pouvoir me désirer» (*MA*, 140).

geblieben ist: Die beleibten Frauen strahlten für ihn die Großzügigkeit, Herzlichkeit und emotionale Wärme aus, die er sein Leben lang bei seiner eigenen Mutter vermisst hatte. Diese verließ er im Alter von fünfzehn Jahren, um bei seinem Großvater zu leben, nachdem diese zum letzten Mal die Hand gegen ihn erhoben hatte. Während der Großvater als lebensbejahender Genussmensch mit einer Vorliebe für gutes Essen und Trinken charakterisiert wird, erscheint die Mutter als körperlich wie emotional hagere Figur, deren säuerlicher Geruch nach «ausgedörrter Feige» als vertrocknetes Fruchtbarkeitssymbol ihr liebloses Wesen spiegelt, welches René durch ihre kastrierende Erziehung zu spüren bekam: «Elle était de ces gens qui ne se sentent bien que quand ils peuvent dire non [...] ma mère à l'odeur de figue séchée qui voulait m'interdire la vie» (MA, 128). Dementsprechend ist seine Vorliebe für füllige Frauenkörper nicht nur als Identifikation mit dem Großvater,²⁶⁴ sondern auch als Ablehnung der Mutter zu verstehen («je ne pourrai jamais aimer une femme maigre – elle aurait toujours le visage de ma mère !», MA, 129). Für die Protagonistin hat das Verhältnis hingegen doppelt inzestuöse Züge: Sie bringt ihrem Liebhaber Muttergefühle entgegen («J'éprouve une tendresse curieusement maternelle», MA, 137), wobei er gleichzeitig den Platz des Vaters einnimmt («René à pris sa place», MA, 147). Aufgrund ihrer körperlichen Beeinträchtigung unterstützt dieser sie jedoch weiterhin bei der intimen Körperpflege, deren inzestuöse Dimension nun besonders explizit zutage tritt:

Pétrie de honte, je dois demander à papa de m'aider. Avant, c'était normal. À présent, je sais qu'il comprend ma terreur, mon obsession de la propreté. Ses mains d'homme sont lourdes et riches. Je ferme les yeux et pense à René. (MA, 140)

In der Beziehung mit René wird die körperliche Beeinträchtigung der Protagonistin durch ihr pathologisches Übergewicht besonders deutlich. Ihr hypertropher Körper führt zur Abhängigkeit von ihrem Umfeld: René baut ihr gesamtes Haus schwerbehindertengerecht um, muss ihr helfen, sich im Bett aufzurichten, und beim Geschlechtsverkehr zwei Stühle neben dem Bett platzieren, um ihre Beine weit genug auseinanderspreizen zu können. Die Protagonistin fragt sich, ob ihr Liebhaber sich gerade von ihrer körperlichen Unbeweglichkeit und der dadurch bedingten Hilflosigkeit angezogen fühlt, welche bereits ihrem Vater als Kontrollinstrument diente, um das toxische Abhängigkeitsverhältnis zu seiner Tochter aufrechtzuerhalten: «Qu'est-ce qui pousse cet homme à aimer ma difformité ? Serait-ce mon immobilité ? Mon incapacité à l'empêcher de faire quoi que ce soit ?» (MA, 141).

264 «Du coup, mon grand-père était devenu mon héros. J'ai attendu mon heure pour pouvoir être avec lui et devenir lui» (MA, 128).

Durch den Körperkontakt der beiden Figuren tritt das metonymische Verhältnis zwischen dem bislang durch die Vaterfigur versorgten unbändigen Essenstrieb und dem durch René entfesselten Sexualtrieb erneut in den Vordergrund: «*ma faim de nourriture rejoignait celle, nouvelle, de la chair*» (MA, 149). Diese Verbindung stellt die Protagonistin selbst her, wenn sie sich aufgrund ihres lustvollen Bezugs zum Essen bereits in die ›Laster‹ der Sexualität eingeweiht sieht: «*Je ne suis ni pure ni innocente : la nourriture m'a aguerrie, formée au vice*» (MA, 136). René übernimmt von nun an auch die alimentäre Versorgung der unbeweglich im Bett liegenden Protagonistin, indem er ihr in ›neckischer Gestik‹ allerlei Flüssiges und Fleischiges in den Mund schiebt und das Schlafzimmer dadurch in einen berauschend duftenden Ort des ›entfesselten Hedonismus‹ verwandelt:

Mon père laissait des marmites remplies et de plats garnis dans la cuisine. René n'avait qu'à les réchauffer et me les apporter. Il me faisait manger, encore à moitié allongée, dans une gestuelle élaborée et taquine, et j'ouvrais la bouche pour recevoir les linguines ou le risotto, la souris d'agneau et les tartes Tatin, la chambre s'emplissait de parfums d'épices et de sucre qui se mêlaient à ceux de nos corps, étrange fragrance qui affolait davantage nos sens. [...] Ma chambre était devenue un lieu d'hédonisme débridé. (MA, 147)

Der Konnex zwischen alimentärer und sexueller, oraler Lust wird in der körperlichen Vereinigung der beiden Figuren leitmotivisch hervorgehoben und ruft in der Protagonistin ein ihren gesamten Triebhaushalt befriedigendes Sättigungsgefühl hervor: «*lui les mains pleines, moi la bouche pleine [...] Entre deux rendez-vous, je dors de satisfaction, gavée, repue, rompue de bonheur*» (MA, 141). Die Symbolik des Mundes spielt nicht nur in Bachtins Ästhetik der Grenzüberschreitung, sondern auch in Derridas *Manger l'autre* eine zentrale Rolle. Bei Derrida verweist der Mund als Grenze zwischen Innen und Außen, die durch den Akt des Essens überwunden wird, nicht nur auf die Aufnahme des Anderen, sondern auch auf dessen Diskursivität. Der volle Mund der Protagonistin symbolisiert mit Derrida auch die ›Einverleibung‹ René bzw. seines Diskurses. Das Selbstbild der Protagonistin generiert sich fortan nicht mehr durch die Abhängigkeit von ihrem Vater, sondern von René.²⁶⁵ Durch die Nacktfotos, die René der Protagonistin von den Aktmodellen seines Großvaters zeigt und anschließend auch von ihr anfertigt, erkennt sie den sozialen Konstruktionscharakter ihres durch den gesellschaftlichen Blick determinierten Scham- und Selbstwertgefühls.²⁶⁶ Auch bei Ananda Devi ist der Frauenkörper damit als Projektionsfläche hierarchischer Dominanzverhältnisse konzipiert,

²⁶⁵ Für diese Anregung danke ich der Masterstudentin Annika Weiß.

²⁶⁶ «*Voyant leur gaieté, leur bouche capturée entre rire et soupir, le plaisir saisi sur tous ces corps de femmes, je mesure à quel point le regard des autres transforme notre vision de nous-mêmes ; ce sont les yeux des autres qui ont fait naître en moi le monstre de la honte, et la honte du monstre*» (MA, 152).

die durch die Kraft des männlichen Blicks determiniert wird. Die Protagonistin, die den *male gaze* des Vaters in ihrem Entwicklungsprozess als konstitutiv für ihr Selbstbild erlebt hat, kann sich zum ersten Mal in ihrem Leben «schön» fühlen, als sie sich durch Renés Objektiv in lasziv-unterwürfiger Pose als begehrenswertes Sexualobjekt wahrnimmt: «pour la première fois, je me trouve belle» (MA, 154).

Die Beschreibung des Geschlechtsakts selbst ist von der Fokussierung auf die sekrethaften Ausscheidungen der sich hier vereinigenden «abjekten» Leiber²⁶⁷ sowie von deren erotischen Experimenten mit essbaren Substanzen geprägt.²⁶⁸ Im Sinne der Bachtin'schen Körpergrotteske veranschaulicht Devi im Zusammenspiel alimenter und sexueller Triebbefriedigung, inwiefern der menschliche Leib durch seine Öffnungen (Mund, Geschlechtsorgane, Verdauungstrakt etc.) aus sich heraustreten und umgekehrt die Welt in sich eindringen lassen kann. In der Inversion von außen und innen, von oben und unten stellen die hier dargestellten grotesken Körper die gewohnte Ordnung auf den Kopf.²⁶⁹ Die Umkehrung der etablierten Ordnung findet im Wunsch der Protagonistin, von ihrem Liebhaber in einem gewaltvollen Akt gargantuesker Anthropophagie aufgefressen zu werden, ihren Höhepunkt:

Mange-moi, engloutis-moi, mon homme éternel, que je sois ton ultime festin [...] choisissons notre propre fin sans attendre, choisissons-la gaie et riieuse, gargantuesque et vertigineuse, afin que la mort soit notre dernière saveur. (MA, 149)

II.3.6 Digitale Hinrichtung und autoanthropophage Selbstbestrafung

Die transgressive Ausnahmeordnung, die Devi hier im Sinne Bachtins karnevalesker Logik der Umkehrung der patriarchalen Maßregelung weiblicher Triebhaftigkeit entgegensetzt, indem sie dem von der Gesellschaft als «animalisch-monströs» stigmatisierten «grotesk-abjekten» Körper eine entfesselte Sexualität zugesteht, wird alsbald von der Normgesellschaft als Bedrohung identifiziert und öffentlich

267 «Son sperme et ma propre mouillure détrempe mes draps» (MA, 149); «Il navigue sur les chutes du Niagara» (MA, 139).

268 «Les semaines passant, nous nous sommes mis à expérimenter; à marier nourriture et sexe de plus en plus étroitement. Je ne pouvais pas bouger mais Dieu, ce que je pouvais dévorer ! Les mets passaient directement de bouche en bouche, étaient léchés sur une peau salée, étalés sur les zones les plus sensibles et les plus délicieuses de nos corps. Que se passe-t-il lorsqu'on applique un peu de pâte de piment rouge des îles au bout de la verge ? [...]. Et, yeux fermés, que savourez-vous davantage, le lisse élastique du sexe masculin ou le juteux d'une viande saignante ?» (MA, 148).

269 Vgl. Patrick Stoffel: Grotteskes bei Rabelais und E. T. A. Hoffmann oder Grotteske: ein Komparatometer. In: Achim Hölter (Hg.): *Komparatistik: Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft*. Heidelberg: Synchron 2008, S. 89–97.

bestraft. Schließlich landen die Nacktbilder im Internet, wo sie dem unerbittlichen und allgegenwärtigen *virtual gaze* ausgeliefert sind («L'œil me suit depuis toujours, comme il nous suit tous, vous aussi. Il surveille, il voit, et il ne pardonne rien», *MA*, 161). Die digitale Wahrnehmung wird mit einer öffentlichen Hinrichtung gleichgesetzt, in der der leblose digitale Körper von der anonymen Menschenmasse zerlegt, auseinandergenommen und geschändet wird:

La mise à mort publique que l'on croyait abolie mais qui s'est rétablie, insidieusement, depuis le temps des guillotines et des pendaisons et des fusillades, les voilà tous rassemblés autour de moi, une horde grimaçante qui vient se repaître de mon ignominie [...]. Ils décortiquent mes photos [...] les étalent dans une dissection minutieuse. (*MA*, 159)

Dabei straft der öffentliche Blick die «monströse» Protagonistin nicht allein für ihren normabweichenden Körper, sondern insbesondere für ihren unerhörten Ausbruch aus der patriarchalen Ordnung. Die schamlose Verwegenheit, mit der sie sich aus der gesellschaftlichen Verbannung des häuslichen Gefängnisses befreit und in ihrer transgressiven Selbstinszenierung über geltende Schönheitsdiktate und soziale Verhaltensregeln hinwegsetzt, macht die «wütende Meute» besonders aggressiv:

Ce qui rend la horde encore plus rageuse, ce qui intensifie son jugement et le châtement qu'elle m'inflige, c'est qu'une ado ait pu s'offrir au regard du photographe avec autant de liberté, autant de culot, et pas seulement au photographe – au monde ! –, sans honte, sans modestie ni pudeur. Oser ainsi, en souriant, écarter ses jambes Michelin, dévoiler ses pis de vache, dénuder son ventre enceint d'octuplés, exposer ses parties intimes... [...] alors que j'aurais dû passer ma vie dans la prison à laquelle on condamne les monstres et les horreurs. [...] J'ai commis le sacrilège de ne pas me plier au culte de la minceur et de m'exposer sans honte. (*MA*, 160)

An diesem «normabweichenden Anderen» kristallisieren sich gesamtgesellschaftliche Ängste und Missstände heraus. Die Protagonistin gelangt selbst auf die Titelblätter der seriösesten Tageszeitungen und wird zum Sinnbild eines gesamtgesellschaftlichen Sitten- und Werteverfalls, an dem das Scheitern schulischer und familiärer Institutionen festgemacht wird. Diese seien nicht in der Lage gewesen, dem besorgniserregenden Ausmaß des zeitgenössischen jugendlichen Exhibitionismus und der damit einhergehenden gesellschaftlichen Verrohung entgegenzuwirken:

Même les journaux sérieux finissent par en parler. Je deviens un sujet de société. L'exemple de tout ce qui va mal, de l'innocence détruite, des valeurs fustigées, l'illustration parfaite du gouffre vers lequel nous entraîne ce besoin excessif d'être vus, comment ni les parents ni l'école n'ont su inculquer des principes fondamentaux à cette génération d'exhibitionnistes. (*MA*, 160)

Durch die detaillierte Darstellung erbarmungsloser Cybergewalt im Internet führt Ananda Devi die Kehrseite des in den Kapiteln II.9 und II.10 näher betrachteten zeitgenössischen *Body positivity*-Paradigmas vor. Dieses setzt sich in einer Gesellschaft für die ‹politisch korrekte› Repräsentation von ‹normabweichenden› Körpern ein, welche das äußere Erscheinungsbild wie nie zuvor durch moderne Computertechnologie zu einem in der realen Welt nicht existenten Ideal normiert und diese unrealistischen Digitalkörper zum wahren Schönheitsdiktat der narzisstisch-exhibitionistischen Internetkultur erhebt.²⁷⁰

Als Reaktion auf die erfahrene Cybergewalt flüchtet sich die Protagonistin noch tiefer in ihre Essucht, deren lebensgefährdende Dimension sie zunehmend erkennt und thematisiert («Manger comme seule raison, à la fois de vivre et de mourir», MA, 170). Ihr autoaggressives Essverhalten dient nunmehr der Affektregulation und stellt eine vorübergehende Entlastung und Ablenkung von den psychischen Belastungen der digitalen Gewalt dar:

Je me venge d'eux tous et de moi-même en dévorant davantage [...] c'est désormais la seule façon que j'ai de m'arracher à la lecture des commentaires, de cesser de suivre le destin de mes photos et leur démultiplication. (MA, 168–69)

Die körperlichen Gebrechen der Protagonistin werden zunehmend als *memento mori* bzw. als Zeichen eines Todes lesbar, der bereits mit ihrer Geburt beginnt²⁷¹ und das gesamte Leben durchzieht:

Mon dos est une symphonie de douleurs, un tableau abstrait d'ecchymoses, mes organes s'affaissent sous le poids du gras qui les entoure. Si l'espèce humaine avait vraiment été programmée pour survivre, je n'en serais pas là. [...]. Nous aspirons à la paresse. Nos inventions ne cessent de nous rendre moins mobiles, nos mains seules suffisent pour nous permettre de communiquer avec le monde [...]. Je suis l'aboutissement, la fin programmée et morbide de ce long processus. Alors, pourquoi me plaindrais-je d'être telle que je suis ? Telle que le monde m'a faite ? Un fleuve qui déborde de ses berges, une houle de gras qui clapote au moindre mouvement, un squelette inhumé dans son cercueil de chair avant même de mourir ? (MA, 172–73)

²⁷⁰ Eine Studie der Universität Regensburg zeigt, dass die Versuchspersonen diejenigen Frauen als die attraktivsten beurteilen, deren Gesichtszüge durch moderne Computertechnologie an ein in der Realität nicht existierendes Ideal mit kindlichen Zügen angepasst wurden. Der zeitgenössische, an digitale Filterprogramme gewöhnte Blick zieht virtuelle Gesichter realen Gesichtern vor. Christoph Braun/Martin Gründel u. a.: *Beautycheck – Ursache und Folgen von Attraktivität*, S. 47ff. In: *Leibniz-Institut für Psychologie*. Regensburg: Universität Regensburg. <https://psycharchives.org/en/item/bb4adf8e-0078-4dfd-94e2-ab6c220559dc> [letzter Zugriff: 10.09.2023].

²⁷¹ «Le chant du corps est un chant malade. Qu'est-ce qu'il craque et grince et gémit, ce corps qui grossit ! Dès les débuts de la vie, la cellule indivise de l'embryon est à peine formée que les changements s'amorcent» (MA, 171).

Die Protagonistin präsentiert ihren Körper als logische Konsequenz einer kulturgeschichtlichen Entwicklung: Der technologische Fortschritt habe es möglich gemacht, per Mausclick mit der gesamten Welt zu kommunizieren, weshalb die zeitgenössische Wohlstands- und Überflussgesellschaft zunehmend unter krankhaftem Bewegungsmangel und morbider Fettleibigkeit leide. Ihr Körper stehe als Mahnzeichen (vgl. weiter oben: lat. *monstrum*) für die *«Vollendung»* dieses menschengeschichtlichen Prozesses zunehmender *«Faulheit»*, *«Überernährung»* und *«Unbeweglichkeit»*:

Peut-être suis-je la mise en garde de l'espèce ? Voici ce que vous risquez de devenir, avec tous ces progrès technologiques qui vous dispensent de bouger et d'agir, vous incitent à dévorer toujours plus. Voilà l'utopie imbécile à laquelle vous aspirez. Regarde-moi bien : je suis votre avenir. Je suis votre devenir. Le monstre sacré dans sa bulle de bouffe. J'écoute le chant de mon corps malade et je demande à mon père de me nourrir encore et encore. Je ne dois plus en avoir pour longtemps. (MA, 172–173)

Die traumatische Erfahrung löst schließlich einen Rückfall in die dissoziative Persönlichkeitsstörung ihrer Kindheit aus: Die Stimme der *«aufgefressenen»* Zwillingsschwester meldet sich zurück und räumt den erschütternden Verdacht aus der Welt, René habe die Fotos im Internet hochgeladen, indem sie die Protagonistin anklagt, diese selbst veröffentlicht zu haben: *«c'était toi [...] Toi qui as posté les photos sur internet»* (MA, 175). Dadurch schließt sich die Gedächtnislücke der offensichtlich unter dissoziativer Amnesie leidenden Protagonistin. Sie erinnert sich nun wieder daran, in einem Moment selbstbewusster *«Körperpositivität»* den Zivilisationskrankheiten des digitalen Exhibitionismus und narzisstischen Bestätigungs- und Selbstinszenierungsdrangs anheimgefallen zu sein und sich der Illusion hingegen zu haben, dem zeitgenössischen Schlankheitswahn ein alternatives, normabweichendes Schönheitsideal entgegenzusetzen zu können. In ihrem kurzen Einsatz für *fat acceptance* macht sich die Protagonistin für eine wahrhaftig radikale Normabweichung stark – ganz im Gegensatz zur *Body positivity*-Bewegung auf Instagram, die sich, wie das Kapitel II.9 veranschaulicht wird, zunehmend zu einer Plattform entwickelt hat, auf der den herkömmlichen Stereotypen weiblicher Schönheit entsprechende Frauen Körperpositivität für sich reklamieren.²⁷² In ihrem Einsatz für wahrhaftige Diversität scheitert die Protagonistin angesichts der unerbittlichen Internet-Community kläglich:

C'est vrai. J'ai voulu que d'autres admirent mes photos-œuvres d'art. J'ai cédé à la maladie de notre siècle : le besoin de s'exposer. J'ai pensé que je pouvais ainsi faire mentir les images de

²⁷² Vgl. die Ausführungen unter II.9. Wirklich normabweichende Körper sind im *body positivity movement* tatsächlich unterrepräsentiert.

moi que l'œil propageait depuis mon enfance, dire à toutes ces filles à la minceur crétine, ces cruches délirantes obsédées par leur poids et le mien, occupées à faire la moue devant leur téléphone, prêtes à tout refaire d'elles-mêmes pour que l'œil les regarde avec complaisance, victimes d'une société abrutie d'égoïsme, leur dire que moi aussi je pouvais être vue et admirée, que les *selfies* dont elles gavent le monde virtuel n'étaient pas la seule source de beauté, que je pouvais offrir une alternative à cet univers glacé de retouches savantes, de séduction primaire, de critères arbitraires, de fausseté abyssale. J'ai pensé que mes photos feraient le tour de la planète et exploseraient les mythes au sujet des obèses, que je pourrais nous montrer sous un jour autre que celui de l'horreur ou de l'apitoiement, modifier les regards qui se posent sur nous, les jugements qui pèsent sur nous – faut croire que j'étais déjà dans un délire de folle pour avoir une seconde, une seule, cédé à cette tentation [...]. (MA, 176–177)

Schließlich beschließt die Protagonistin, sich vom *virtual gaze* zu befreien,²⁷³ indem sie sich die von ihm ausgehende digitale Gewalt selbst aneignet und in einem provokativen Akt destruktiver Selbstinszenierung gegen sich selbst und die ihrem Anblick über den *Livestream* ausgesetzte voyeuristische Internet-Community richtet: Vor dem überwachenden digitalen ‹Auge› ihrer Webcam dringt sie mit dem Obstmesser ihres Vaters in ihren Körper ein, zerlegt ihn und verspeist sich selbst in kleinen, nach ‹rohem Schweinefleisch› schmeckenden Stücken, vom Bauch über die Arme bis hin zur Brust. Dabei entdeckt sie ihre Verwandtschaft mit den in der Fleischindustrie verarbeiteten Tieren («les bêtes que nous mangeons si volontiers», MA, 180),²⁷⁴ die Nan Mellinger und insbesondere Carol Adams in *The Sexual Politics of Meat* (2002) als Opfer des menschlichen Essenstriebes in ein Analogieverhältnis zum als konsumierbares Objekt dargestellten Frauenkörper stellen.²⁷⁵ Mit diesem schockierenden autoanthropophagen Akt ist der Höhepunkt des Grotesken und Abjekten erreicht: Es kommt zur blutigen Auflösung der Grenzen zwischen Mensch und Außenwelt und zum ultimativen Umsturz gesellschaftlicher Regeln, Gesetze und Normen. Dabei weckt die Darbietung der Protagonistin Assoziationen zu zeitgenössischen Body-Art-Künstlern, die ihren eigenen Körper als Material der Performance angreifen, versehren und verletzen. Man denke beispielsweise an die sogenannte *Carnal Art* der französische Künstlerin Orlan, die ihr körperliches Fleisch in der Performance-Operation *Omniprésence* (1993) zum Kunstmaterial erklärte, als sie sich von einem Chirurgenteam die Haut mit Skalpell anheben und kunsthistorischen Vorbildern nachmodellieren ließ, während sie Texte las und ihr seziiertes

273 «Aujourd'hui, je m'appartiens. J'ai décidé. L'œil n'aura pas le dernier mot» (MA, 178).

274 Dabei handelt es sich um ein Leitmotiv: «[...] il ne reste plus qu'à m'ouvrir le ventre pour en exciser mon foie, rose clair, marbré de gras, concentré de succulence. (Le foie gras d'un être humain est-il aussi exquis que celui d'une oie ?)» (MA, 108).

275 Vgl. dazu Nan Mellinger und Carol Adams, S. 17 und 125 der vorliegenden Studie.

Gesicht *live* in die in ihre New Yorker Galerie übertragende Kamera hielt,²⁷⁶ oder an die serbische Performance-Künstlerin Marina Abramović, die sich bereits 1974 in ihrer Aktion *Rhythm 0* in einer Galerie in Neapel zum Kunstobjekt erklärte und das Publikum aufforderte, sechs Stunden lang zweiundsiebzig ausgelegte Gegenstände (darunter ein Skalpell, Nägel, eine Metallstange und ein geladener Revolver) nach Belieben an ihr anzuwenden und nach exakt sechs Stunden körperlicher Qualen und Todesängste aufstand und auf ihr «Publikum» losging.²⁷⁷

Analog zu diesen Selbstinszenierungen verschwimmen im autoanthropophagen Akt von Devis Protagonistin Opfer und Aggressor: Die Protagonistin, die ein Leben lang psychologische und emotionale Folter und Zerfleischung durch die Gesellschaft erfahren hat und sich diese Gewalt diskursiv einverleibt hat, attackiert nun ihre Aggressoren, indem sie deren voyeuristische Sensationsgier nutzt, um das Ausmaß der erlittenen seelischen Qual in einem grauerregenden und für die Zuschauenden psychologisch nachhaltig verstörenden Akt der Autoaggression zu spiegeln.²⁷⁸ Der Topos des Kannibalismus ist insbesondere in den postkolonialen Literaturen der Karibik und des Indischen Ozeans sehr verbreitet, wo die Einverleibung des Anderen immer wieder als privilegierte Metapher für Macht, Kontrolle und Domination eingesetzt wird.²⁷⁹ In *Manger l'autre* konfrontiert und annulliert der Auto-Kannibalismus die Angst der Protagonistin vor fremdeinwirkender Gewalt und Erniedrigung und gibt ihr die Kontrolle über die Reaktionen ihrer Rezipienten. Indem sie sich selbst einverleibt und den Diskurs dadurch neu schreibt, verstummt das herablassende Gelächter der Masse ein für alle Mal in einem «ekstatischen Grauen»:

L'œil a tout vu de moi, tout pris de moi. Maintenant, je m'empare de lui et le plie à ma volonté. Aucune moquerie ne sera possible face à mon acte. J'interdis à ceux qui me regardent toute dérision en les plongeant d'office dans une horreur extasiée. (MA, 181)

276 Nina Schedlmeyer: Body-Art: Der menschliche Körper als Schlachtfeld. In: *Profil* (17.11.2016). <https://www.profil.at/kultur/body-art-koerper-schlachtfeld-7693093>; Fotomuseum Winterthur (Hg.): ORLAN. Omnipresence. Situation #61. In: *Fotomuseum Winterthur* (02.04.2017). <https://www.fotomuseum.ch/de/situations-post/omnipresence/> [letzter Zugriff: 13.10.2023].

277 Ebda.

278 «[...] pour la galerie avide d'autre chose que des banales violences du quotidien [...] le monde terrorisé s'agglutine autour de la vision de ton corps disséqué, aucun spectacle ne sera comparable, tu les condamnes à rester désormais sur leur faim de sensation extrêmes» (MA, 181).

279 Vgl. Njeri Githire: The Semiotics of (Not-)Eating: Fasting, Anorexia and Hunger Strike in Ananda Devi's *Le Voile de Draupadi*. In: *Nottingham French Studies* 48, 1 (2009), S. 82–93; Amaleena Damlé: Fasting, Feasting: The Resistant Strategies of (Not) Eating, S. 206.

II.3.7 Fazit

Devis brutale Beschreibungen geschändeter und gequälter Körper, physischer Abjektion und sexueller sowie anthropophager Gewalt machen den Lektüreakt selbst zu einem nachhaltig verstörenden Erlebnis. Wie bereits Nina Bouraouis *La voyeuse interdite* kann auch *Manger l'autre* mit Jean Déjeux als «écriture d'excès» verstanden werden, welche die Missstände der zeitgenössischen Überfluss- und Konsumgesellschaft durch hyperbolische Rhetorik besonders eindrucksvoll denunziert. Wie mit Bachtin, Kristeva und Derrida gezeigt werden konnte, fungiert der zum «grotesken Objekt» degradierte Frauenkörper auch bei Devi als Projektionsfläche hierarchischer Geschlechter- und Gesellschaftsordnungen, welche sich die Protagonistin symbolisch «einverleibt», jedoch letzten Endes gewaltsam sprengt und dadurch deren Legitimation infrage stellt. Im Sinne von Lena Schönwälders theoretischen Überlegungen zur Schockästhetik im zeitgenössischen Roman kann Devis Gewaltästhetik als wohlkalkulierte Aktivierung des Lesers verstanden werden, dessen affektive Teilhabe und intellektuelle Reflexion über dargestellte Missstände provoziert werden sollen.²⁸⁰

²⁸⁰ Lena Schönwälder: *Schockästhetik*, S. 288.

II.4 Der anorektische Körper als Chiffre patriarchaler Strukturen und antidemokratischer Ordnung: *Êxtase* (2020) der brasilianischen Regisseurin Moara Passoni

Körperkult und Ästhetik haben im Land des Sambas und des Karnevals von Rio eine lange Tradition. Brasilien verzeichnet nicht nur den höchsten Pro-Kopf-Verbrauch an Kosmetik- und Hautpflegeartikeln in Lateinamerika,²⁸¹ sondern war 2018 auch auf Platz eins der weltweit durchgeführten Schönheitsoperationen.²⁸² Laut der *International Society of Plastic Surgery* werden in Brasilien und den USA fast ein Drittel aller international vorgenommenen plastisch-chirurgischen Eingriffe durchgeführt.²⁸³ Die Dominanz der Modeindustrie hat in den 2000er-Jahren immer wieder zu Schlagzeilen aufgrund von Todesfällen von Magermodels geführt, so etwa der besonders prominente Fall von Ana Carolina Reston im Jahr 2006. Statistiken zufolge hat Brasilien insgesamt ein noch größeres Problem mit Essstörungen als seine südamerikanischen Nachbarländer.²⁸⁴

Auch in der Film- und Medienlandschaft sind Essstörungen ein wiederkehrendes Motiv, insbesondere im Seifenoper-Format, welches sich in Brasilien besonderer Beliebtheit erfreut: So entwickelt etwa die Figur Elisa (Letícia Colin), die in *Sete vidas* (2015) als Fotomodell arbeitet und vom ›idealen‹ Körper für den Laufsteg träumt, anorektische Züge. In *Páginas da Vida* (2007) erlegt die magersüchtige Anna Maria (Deborah Evelyn) ihrer Tochter eine strenge Diät auf, um eine große Ballerina aus ihr zu machen. Da die zehnjährige Giselle (Raquel de Queiroz) nicht auf Süßigkeiten verzichten kann, entwickelt sie eine bulimische Störung. An Bulimie leidet auch Camila (Bruna Hamú), eine junge Frau aus wohlhabendem Hause, die in *A Lei do Amor* (2017) im Rahmen der Luxusprostitution Gewalterfahrungen macht und in der Essstörung ein gefährliches Mittel der Affektregulation findet.

Auch in anspruchsvolleren Filmformaten wird die Thematik aufgegriffen. So etwa im Debütfilm *Êxtase* (2020) der brasilianischen Regisseurin Moara Passoni. Dieses mehrfach international preisgekröntes²⁸⁵ Werk erzählt die Krankheitsge-

²⁸¹ Vgl. *Beauty & Personal Care Marktreport 2021*. <https://de.statista.com/outlook/cmo/beauty-personal-care/brasilien#weltweiter-vergleich> [letzter Zugriff: 10.09.2023].

²⁸² Rainer Radtke: *Länder mit der höchsten Anzahl an Schönheitsoperationen im Jahr 2021*. <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/244667/umfrage/laender-mit-der-hoechsten-anzahl-an-schoenheitsoperationen/> [letzter Zugriff: 10.09.2023].

²⁸³ Ebda.

²⁸⁴ David R. Kolar/Dania L. Mejía Rodríguez u. a.: *Epidemiology of Eating Disorders in Latin America*, S. 363–371.

²⁸⁵ Valencia International Film Festival 2021: *Prix Cima* und *Youth Jury Award*, Lucas – International Festival of Films for Children and Young People 2020: *Youngsters Award*, Montréal Festival of

schichte der anorektischen Protagonistin Clara (15–19 Jahre: Victoria Maranhó, 11–13 Jahre: Gigi Paladino, 7–10 Jahre: Alice Valares) von ihrer frühen Kindheit bis hin zu ihren Studienjahren und ist in der Forschung bis auf eine philosophisch-psychoanalytische Analyse von Clio Nicastro völlig unbeachtet geblieben. Während Nicastro die Magersucht als *body dysmorphia*, gestörte Wahrnehmung des eigenen Leibes, liest und dabei insbesondere auf filmästhetische Prozesse der Visualisierung der gestörten Körperwahrnehmung eingeht,²⁸⁶ soll das Augenmerk im vorliegenden Kapitel verstärkt auf die narrative und visuelle Darstellung der Anorexia nervosa gelegt werden und gezeigt werden, inwiefern der anorektische Körper zur Projektionsfläche patriarchaler gesellschaftlicher Ordnung und antidemokratischer politischer Verhältnisse wird.

Dafür soll zunächst gezeigt werden, dass Claras ‹Abjektion› der Umwelt und des eigenen Körpers mit Julia Kristeva als ‹Abjektion› der Mutter angelegt ist (1). Anschließend soll diskutiert werden, inwiefern religiöse bzw. moralische Beschämungsdiskurse des Weiblichen im Zuge von Claras Persönlichkeitsentwicklung zur Entstehung des Feindbilds eines mit Kristeva und Bachtin gesprochen ‹abjekten›, ‹grotesken› und ‹offenen› Frauenkörpers beitragen (2). In den zunehmenden Kontrollzwängen der Protagonistin spielt Helmuth Plessners Unterscheidung zwischen ‹Körper› und ‹Leib› eine maßgebliche Rolle: Clara möchte ihren Körper rational begreifen, nicht aber spüren und versucht mit dem Ziel absoluter Autarkie und Selbstbestimmung ihre Leiblichkeit abzutöten, um unkontrollierbare Regungen und Emotionen, insbesondere ihren Hunger- und Geschlechtstrieb, zu beherrschen. Dieser Prozess kann mit Norbert Elias als ‹Zivilisierung› und mit Michail Bachtin als zwanghafte ‹Verschließung› des Körpers beschrieben werden (3). Schließlich wird Claras anorektischer Körper in seinem metonymischen Verhältnis zur Stadtarchitektur Brasílias und zu den politischen Verhältnissen beleuchtet und auf metapoetischer Ebene als Reflexion über das gescheiterte Planhauptstadtprojekt und die Intransparenz der sich darin ereignenden politischen Verhältnisse im Brasilien der 1980er- und 90er-Jahre lesbar (4).

New Cinema 2020: *Prix de l'innovation Daniel Langlois*, Porto/Post/Doc Film & Media Festival 2020: *Prémio SPAutores – Cinema Falado*, São Paulo International Film Festival 2020: *Abbracine Prize*, Valdivia International Film Festival 2021: *Pudu Award – Youth Feature Competition*.

286 Clio Nicastro: Biografia di un sintomo: *Ecstasy* di Moara Passoni. In: Fata Morgana. *Quadrimestrale di Cinema e Visioni*, 2022, 46, S. 177–184. Siehe auch: Dies.: Symptomatic Images/Contagious Images: The Ambivalence of Visual Narratives of Eating Disorders. In: Cinema & cie. *International Film Studies Journal*, 39, 22 (2022), S. 37–51. Eine Monographie der Autorin zum Thema Essstörungen im Film wird demnächst bei *transcript* erscheinen.

II.4.1 «Abjektion» der Mutter – «Abjektion» der Umwelt

Der Vorspann beginnt mit der akustischen Einblendung des schweren Atmens einer rennenden jungen Frau, deren dürrer Körper sich zunehmend in fragmentierten Einzelperspektiven vor dem schwarzen Hintergrund abzeichnet. Zunächst werden die Schweißperlen an ihrem Hals, dann das gesamte starr nach vorne gerichtete Gesicht gezeigt. Die Landschaft rauscht an ihr vorbei. Schließlich scheint die Kamera den Blickwinkel der fünfzehnjährigen Protagonistin anzunehmen, indem sie sich auf ihren bewegten Schatten und die über ihr vorbeiziehenden Bäume richtet, während ihre autodiegetische Erzählerinnenstimme das Geschehen im Voiceover kommentiert:

Nessa época, ela corria muito. Ela tinha quinze anos e as pessoas lhe perguntavam se ela queria ser maratonista, as pessoas lhe perguntavam muitas coisas, mas para ela não interessava nem as perguntas e nem as pessoas. (E, 00:00:51)

Ela não tinha tempo, sequer sentia o tempo, o que sentia era êxtase. (E, 00:01:26)

Passoni verfolgt das Ziel, den mentalen Zustand ihrer anorektischen Protagonistin und Reflektorfigur zu illustrieren,²⁸⁷ in deren Kopf der Zuschauer eintaucht. Über den gesamten Film hinweg tritt die Protagonistin Clara kaum ins Gespräch oder in sonstige zwischenmenschliche Interaktion, was filmtechnisch eindrucksvoll durch das nahezu durchgehende Voiceover der Erzählerin Clara illustriert wird. Bereits die erste Selbstaussage der Erzählerin hebt ihr Desinteresse an ihren Mitmenschen hervor, welches über den gesamten Film hinweg durch unterschiedliche Formen der Abschottung illustriert wird. Durch die Abgrenzung von der Außenwelt verfolgt Clara das Ziel, die absolute Unabhängigkeit ihres Körpers von der materiellen Welt und den sie umgebenden Menschen zu erreichen.

Der anorektische Körper in Bewegung wird in der zweiten Szene des Vorspanns in ein Analogieverhältnis zu den rennenden Körpern der Manifestanten gesetzt, die im Jahre 1979 während der Aufstände gegen die über zwanzig Jahre in Brasilien herrschende Militärdiktatur (1964–1985) vor der Polizei wegrennen und in historischen Schwarz-Weiß-Aufnahmen eingeblendet werden: «Essa menina também corre, todos correm» (E, 00:02:11). Erst 1985 führt der Widerstand gegen die Militärdiktatur unter General Castello Branco (1964–1967), General da Costa e Silva (1967–1969), General Garrastazu Medici (1969–1974) und schließlich João Baptista de Oliveira Figueiredo (1979–1985) zu demokratischen Präsidentschaftswahlen, die der

²⁸⁷ Vgl. Moara Passoni: Interview. In: *Internationales Festival für junge Filmfans. LUCAS #45* (01.10.2020). <https://www.youtube.com/watch?v=XKdFmasjzGQ>: «I wanted to offer an experience about what is inside the mind [...] of someone who is crossing anorexia» (00:01:17) [letzter Zugriff: 10.09.2023].

Oppositionskandidat Tancredo Neves des *Movimento Democrático Brasileiro* (MDB) mit überwältigender Mehrheit gewinnt. Dadurch besiegelt er das Ende der Militärdiktatur, die von der Abschaffung demokratischer Wahlen, der Einschränkung von Bürger- und Freiheitsrechten, Menschenrechtsverletzungen und der gewalttätigen Verfolgung von Oppositionellen bestimmt wurde. Die bewegte Masse, die auf privat angefertigten Archivfilmen eingeblendet wird, steht im Kontrast zu einer schwangeren Frau – Claras Mutter (Helena Albegaria) – die auf einem unbewegten Schwarz-Weiß-Foto aus dem Jahre 1979 gezeigt wird, während die Protagonistin aus dem Voiceover ihren Widerstand kommentiert und die Aufmerksamkeit dann auf sich selbst bzw. den achtunddreißig Wochen alten Fötus im Mutterleib richtet:

Essa mulher grávida, parte da manifestação. As autoridades dizem que ocupar as fábricas é ilegal. E essa mulher responde: ilegal é a fome. Entre os gritos, o terror e as bombas, essa mulher tem medo. E o feto que tem dentro de sua barriga, é um feto de trinta e oito semanas, recebeu uma descarga de adrenalina. A adrenalina tem um gosto amargo. E o feto sente isso, e por um momento aperta o cordão umbilical para impedir a passagem de alimento. Mas tudo deixa de passar, o sangue, o alimento. Ela tem que soltar para viver. Ela vive. Ela nasce. Ela cresce. Ela irá morrer duas vezes. E nascerão outras tantas, a menina de quinze anos, que corre dizendo: a anorexia é gozo, potência, resistência, lucidez. Anorexia é êxtase. (E, 00:02:27)

Damit weist Passoni bereits im Vorspann auf ein Kausalverhältnis zwischen der Magersucht ihrer Protagonistin, den politischen Ereignissen und der damit verbundenen Rolle der Mutter hin. Clara erleidet während der gewalttätigen Auseinandersetzungen zwischen Manifestanten und Polizei ein pränatales Trauma: Die Angst der den Bomben, Schüssen und Schreien ausgesetzten Mutter überträgt sich durch eine erhöhte Adrenalinausschüttung auf den Fötus im Mutterleib.²⁸⁸ Damit illustriert Passoni bereits zu Beginn des Films in Julia Kristevas Sinne die ambivalente Macht der Mutter über Leben und Tod des Kindes: Durch die nutritive Abhängigkeit des Fötus vom Mutterleib und des späteren Säuglings von der Mutterbrust sei der Körper der Mutter gleichzeitig «désirable et terrifiant, nourricier et meurtrier, fascinant et abject».²⁸⁹ In der pränatalen Einheit steht der Mutterleib nicht nur für den schützenden Raum, sondern auch für das die eigenen Grenzen bedrohende, dem Ich entgegenstehende «Abjekt»,²⁹⁰ von

²⁸⁸ Dabei handelt es sich um eine fiktionale Inszenierung von Moara Passoni, wobei die grundsätzliche Möglichkeit pränataler Traumata durch mütterlichen Stress in aktuellen Studien der medizinischen Psychologie an der Charité Berlin diskutiert wird. Vgl. z. B. Claudia Buß: *Welche Auswirkungen haben mütterlicher Stress und Trauma auf die fetale und frühkindliche Entwicklung ihres Kindes?* [mündlicher Vortrag]. Berlin: Charité. Institut für Medizinische Psychologie, https://www.fruehehilfen.de/fileadmin/user_upload/fruehehilfen.de/pdf/Kooperationstagung_2016_Folienpraesentation_Buss.pdf [letzter Zugriff: 10.09.2023].

²⁸⁹ Julia Kristeva: *Pouvoirs de l'horreur*, S. 66.

²⁹⁰ «De l'objet, l'abject n'a qu'une qualité – celle de s'opposer à je», ebda, S. 9.

dem sich das Ich in einem von Kristeva als ‹Abjektion› bezeichneten Prozess distanzieren muss, um selbst Subjekt zu werden («Repoussant, rejetant ; se repoussant, se rejetant. Ab-jectant»)²⁹¹ Der von Passoni in einer Ultraschallaufnahme gezeigte Fötus macht ebendiese ambivalente Erfahrung der ‹tödlich nährenden› Versorgung im Mutterleib und reagiert mit dem Impuls der ‹Abjektion›: Als Reaktion auf die ausgeschütteten Stresshormone ergreift er die Nabelschnur und presst diese so stark zusammen, dass er die Mutter für einige Sekunden ‹abstößt› und gar nicht mehr mit Nährstoffen versorgt wird. Schließlich sorgt die lebensspendende Funktion des Uterus für das Überleben des Fötus. Die Erzählerinnenstimme enthüllt daraufhin, dass es sich bei dem eingeblendeten Fötus um das rennende Mädchen handelt, das die Nahrungsmittelverweigerung als Regulationsmechanismus zur Stressabwehr bereits im Mutterleib erprobt hat. Im Alter von fünfzehn Jahren empfindet sie Anorexia nervosa als ‹Lust›, ‹Macht›, ‹Widerstand›, ‹Klarheit›, kurzum als ‹Ekstase› (E, 00:04:21), während sie durch das Laufen zusätzlich ein *Runner's High*²⁹², ein euphorisches Hochgefühl zu erleben scheint, das sie die körperliche Anstrengung scheinbar vergessen lässt. Die Begriffswahl der ‹Ekstase› mag zunächst verwundern, da diese einen körperlichen Ausnahmezustand rauschhafter Trance bezeichnet, die mit der Erfahrung des Kontrollverlusts über das menschliche Bewusstsein einhergeht, welche dem leitmotivischen Bestreben der Protagonistin, die absolute Kontrolle über den eigenen Körper zu erlangen, diametral entgegenzustehen scheint. Gleichzeitig ist der rauschhafte Zustand der rennenden und ihre körperliche Anstrengung dabei vergessenden Protagonistin durch Symptome gekennzeichnet, die auch durch die antriebssteigernde Wirkung der Droge Ecstasy hervorgerufen werden können: die Unterdrückung von Hungergefühl und Schmerzempfinden, die Erhöhung des Pulses, der Atemfrequenz und des Blutdrucks sowie die Steigerung des Bewegungsdrangs. In der Tat hat die französische Neurobiologin Alexandra Jean gezeigt, dass Anorexia nervosa ähnliche Veränderungen im Gehirn wie

291 Ebda., S. 20. Wie Menninghaus feststellt, steht der Körper der Mutter bei Kristeva nicht nur für die biologische Substanz, sondern stets zugleich in seiner Relation zur symbolischen Ordnung und zur präödipalen Genese des sprechenden Subjekts. Der mütterliche Körper wird auch als ‹semiotische› Ordnung bezeichnet, um seine Funktion als ‹Vorbedingung von Sprache› zu fassen, in der noch keine konventionellen Zeichen im Sinne Saussures produziert werden. Vgl. Winfried Menninghaus: *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Frankfurt: Suhrkamp 1999, S. 522. Vgl. auch Eva Angerer: *Die Literaturtheorie Julia Kristevas. Von Tel Quel zur Psychoanalyse*. Wien: Passagen 2007, S. 59ff. Im ‹Semiotischen› existiert das Subjekt noch nicht als vom Objekt getrenntes, sondern lediglich innerhalb der Ordnung der sog. *chora*, der Ordnung des ‹Semiotischen›, in der sich das Kleinkind mit dem reglementierenden Körper der Mutter in einer Art Symbiose befindet, ohne dabei Äußeres differenzieren zu können», ebda.

292 Für den Hinweis zum *Runner's High* danke ich Yannick Ossa.

MDMA-Drogen verursacht.²⁹³ Genauer spricht Moara Passoni von einer narzisstischen Form der Ekstase,²⁹⁴ die nicht, wie etwa der durch Ecstasy hervorgebrachte Rauschzustand, mit einer erhöhten Sensibilität und dem gesteigerten Wunsch nach physischer Nähe und emotionaler Verbundenheit mit anderen Menschen einhergeht (weshalb MDMA umgangssprachlich auch als «Kuscheldroge» bezeichnet wird), sondern aus dem Gefühl der Unabhängigkeit von der Außenwelt entsteht und die Illusion von Allmacht, Selbstkontrolle und absoluter körperlicher Autarkie hervorruft, durch die man nicht einmal mehr auf äußere Nahrungszufuhr angewiesen sein will. Claras «Abjektion» der Außenwelt geht auf ihre Erfahrung im Mutterleib zurück, die Kristeva als «*pré-condition du narcissisme*» bezeichnet.²⁹⁵ Im Freud'schen Sinne wird die Nahrungsverweigerung der pubertierenden Protagonistin durch diesen Vorspann über den Verzicht auf faktische Nahrung hinaus als Ablehnung bzw. Loslösung von der nährenden Mutter lesbar. In der Tat konzentrieren sich die ersten Szenen des Films auf das Mutter-Tochter-Verhältnis in Claras Kindheit. Eine erwachsene extradiegetische Erzählerinnenstimme berichtet im Voiceover, dass die junge Protagonistin in Jardim Angela lebte und glaubte, dass diese Favela São Paulos ein mit «Engeln bevölkerter Garten» sei, wobei sie ihre Mutter für den «wichtigsten aller Engel» hielt (*E*, 00:04:41). Währenddessen wird die rund sieben Jahre alte Protagonistin in einem verwahrlosten und chaotischen Kinderzimmer gezeigt, wo sie von auf dem Boden liegenden Wahlkarten sowie Fotos umgeben ist, die den politischen Aktivismus ihrer Mutter dokumentieren. Eine autodiegetische kindliche Erzählerinnenstimme löst die extradiegetische Stimme für den gesamten weiteren Filmverlauf ab und kommentiert:

Minha casa não tem muro, o portão fica sempre aberto. Nunca pára de entrar e sair gente, nem no meu quarto tem silêncio. (*E*, 00:05:03)

Das Haus gilt der Psychoanalyse als Sinnbild des Unterbewussten und kann als Ort des Schutzes und Rückzugs symbolisch auch für den Mutterleib²⁹⁶ bzw. für die der

293 Alexandra Jean/Grégory Conductier u. a.: Anorexia Induced by Activation of Serotonin 5-HT4 Receptors is Mediated by Increases in CART in the Nucleus Accumbens. In: *PNAS* 104, 41 (2007), S. 16335–16340.

294 Moara Passoni spricht immer wieder über ihre eigene Erfahrung mit Anorexia nervosa, die sie im Film verarbeitet habe: «In anorexia you really start feeling that you have a lot of power because you do not depend on anyone that is around you because you don't even depend on them to eat [...]. It's such an empowerment and there is a feeling of plenitude that is enormous [...]. It's a very narcissistic ecstasy but it's a huge pleasure when you are inside this condition». Moara Passoni: Interview. <https://www.youtube.com/watch?v=XKdFmasjzqQ> (00:12:05) [Letzter Zugriff: 10.09.2023].

295 Julia Kristeva: *Pouvoirs de l'horreur*, S. 21.

296 Sigmund Freud: *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. Studienausgabe. Bd. 1. Frankfurt: Fischer 1975, S. 162ff.; Gaston Bachelard: *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris: Librairie José Corti 1942, S. 18.

Persönlichkeitsentwicklung zugrundeliegende Beziehung zur Mutter stehen. Später wird Clara ihren Körper als ›Haus‹ bzw. ›Festung‹ beschreiben.²⁹⁷ In Claras Kindheitserinnerungen wird der private Raum keineswegs als idealisierter und sicherer Ort des kindlichen Rückzugs, der familiären Zuneigung oder Geborgenheit inszeniert. Vielmehr ist er von der politischen Aktivität der Mutter geprägt, deren Leben bereits lange vor Claras Geburt von ihrer Rolle als Anführerin des *Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra*, einer sozialistischen Bewegung zur Demokratisierung des Landes, bestimmt war. Das Privathaus wird zu einem Ort der politischen Begegnung und ist vom Kommen und Gehen der Aktivistinnen geprägt, deren Lärm täglich bis in Claras Kinderzimmer vordringt, welches keine stabile Rückzugsmöglichkeit für das heranwachsende Mädchen darstellt. Das stets offene Haus ohne Zaun gewährt keinerlei Schutz vor Eindringlingen, sodass Clara kein heimisches Sicherheitsgefühl entwickeln kann: Eines Nachts muss sie miterleben, wie bewaffnete Männer in das Haus eindringen und ihre oppositionelle Mutter angreifen. In ihrer Hilflosigkeit entwickelt sie Zwangsgedanken in Form von an Gott gerichteten Stoßgebeten, die ihrer Mutter den Schutz geben sollen, den das Haus ihr nicht gewährt:

Eu sei que se eu harhar bem forte para ela nada de ruim vai acontecer. Mas pra isso eu tenho que estar sempre olhando pra a minha mãe. Deus proteja minha mãe... Eu preciso dar conta... eu dou conta... eu dou conta... Eu preciso dar conta... Eu preciso dar conta... eu dou conta... Deus proteja minha mãe... Deus proteja minha mãe... (E, 00:07:34)

Als die Mutter schließlich zur Parlamentsabgeordneten gewählt wird, verlässt sie mit Clara Jardim Angela, um in die weit entlegene Hauptstadt Brasília zu ziehen. Claras erste Eindrücke der Metropole sind von aggressivem Großstadtlärm und Sirenengeheul geprägt. Die Architektur nimmt sie in geometrischen Formen wahr, deren Bögen, Fenster, Säulen und Dächer im Gegensatz zu ihrem stets offenen Haus in Jardim Angela gitterartige, geschlossene Strukturen bilden. Das Parlamentsgebäude wird als bedrohlicher Innenraum mit unheimlichen, unterirdischen Gängen und langen, abgedunkelten Korridoren gezeigt, die über keinerlei Fensteröffnung nach außen verfügen und den Eindruck eines verschlossenen Gefängnisses erwecken. Die kindliche Erzählerin nimmt den Verwaltungsapparat als undurchsichtiges ›Labyrinth‹ wahr, das die zunehmend abwesende Mutter – die sie regelmäßig innerhalb oder außerhalb des bedrohlichen Regierungsgebäudes zu vergessen scheint

²⁹⁷ «O meu corpo é um castelo criado especialmente para estar apartado do mundo exterior. Mas eu preciso encontrar uma janela nesse castelo, uma janela em que eu possa ver o horizonte novo e vivo. [...] Eu não quero mais estar só» (E, 00:53:57).

und die auch telefonisch nicht immer für sie erreichbar ist – verschluckt hat: «O labirinto engoliu minha mãe!» (E, 00:11:09).

II.4.2 Der «abjekte», «groteske» und «offene» Frauenkörper als Feindbild

Die folgenden Szenen zeigen Clara in der katholischen Grundschule inmitten ihrer Schulkameradinnen. Die autodiegetische Erzählerinnenstimme berichtet vom unerwünschten Einsetzen der Periode einer Mitschülerin, die viel geweint habe. Ein anderes Mädchen habe berichtet, dass ihre Brüste nach Einsetzen der Menstruation gewachsen seien und sie an den Oberschenkeln zugenommen habe. Clara bittet Gott, ihre Geschlechtsreife abzuwenden und das Brustwachstum zu unterdrücken, während sie einen gleichaltrigen Jungen beim Durchblättern eines Pornohäftes beobachtet und sich vom männlichen Blick auf den Frauenkörper verstört zeigt: «Deus me livre! Eu não consigo me imaginar com peito» (E, 00:11:55). Wenig später wird Clara von einer Frau auf der Straße darauf aufmerksam gemacht, dass ihre eigene Monatsblutung eingesetzt hat, und dazu aufgefordert, sich zu bedecken («Se cobre», E, 00:13:08), zumal die Blutung Flecken auf ihrem Rock hinterlassen habe. Auch in der Schule werden den Mädchen Schamgefühle in Bezug auf die Körperflüssigkeit Blut anezogen, z. B., wenn eine Nonne während der Vorbereitungen der Erstkommunion erklärt, dass es an der Unreinheit der Mädchen liege, wenn sich die Hostie in ihrem Mund in Blut verwandle. Skeptisch denkt sich Clara, dass die Hostie sich durchaus in Blut verwandeln müsste, wenn es sich wirklich um den Leib Christi handeln würde. Sie nimmt sich vor, bei ihrer Erstkommunion fest auf die Hostie zu beißen, um festzustellen, ob Gott wirklich existiert: «Se ela não sangrar, é porque Deus não existe» (E, 00:15:19). Dieser Gedankengang macht deutlich, dass der lebendige Körper mit Flüssigkeiten assoziiert wird, die Clara zunehmend in Julia Kristevas Sinne als «abjekte» Ausscheidungen abstoßen. Der bereits im vorigen Kapitel eingeführte, 1980 von Kristeva in Anlehnung an Freuds Überlegungen zu Phobien und Psychosen entwickelte Neologismus des «Abjekten» geht über das lat. Verb «abicere», dt. «wegwerfen», «abstoßen», auf das lat. Adjektiv «abiectus», dt. «abscheulich», «elend», «geringwertig», zurück und bezeichnet all das, was im Subjekt das Bedürfnis erweckt, es beseitigen zu wollen, und emotionale Reaktionen des Ekels, der Abscheu und der Angst hervorruft. Kristeva führt die menschliche Urerfahrung der «Abjektion» symbolisch auf das oben genannte Szenario im Mutterleib zurück und beschreibt, wie das Kind im Subjektwerdungsprozess lernen muss, dass durch Körperöffnungen hervortretende sekrethafte Ausscheidungen, wie etwa Exkrememente, Urin, Eiter, Erbrechen, Samenflüssigkeit und nicht zuletzt Menstruationsblut, sich in etwas «ekelerregendes» verwandeln, sobald sie von innen nach außen gestoßen werden. Diese Ausscheidungen erschüttern, weil

sie die Grenzen von innen und außen, fest und flüssig, rein und unrein destabilisieren und in Analogie zum Fötus im Mutterleib die Instabilität der Abtrennungen des eigenen Körpers versinnbildlichen.²⁹⁸ Ähnlich bedrohlich erscheinen Clara die behaarten und hervorstehenden Partien des ausgewachsenen Frauenkörpers. Bei der intensiven Betrachtung ihrer aus der Dusche steigenden Mutter zerlegt sie deren Körper in seine Einzelteile, indem sie jedes Körperteil scharf mustert. Die aus ihrem Blickwinkel gefilmten Close-ups verlaufen von den Beinen über den Vaginalbereich bis hin zu den bewegt herunterhängenden Brüsten der Mutter. Der mütterliche Körper wird nicht nur durch diese visuelle Fragmentierung, sondern auch durch die intellektuelle bzw. mathematische Zerlegung in seine einzelnen chemischen Substanzen (Fett, Eisen, Zucker, Phosphor, Magnesium) zum entmenschlichten Objekt. Clara nimmt den Körper als Material wahr, aus dem im Durchschnitt sieben Stangen Seife, ein mittelgroßer Nagel und zweitausendzweihundert Streichhölzer produziert werden könnten, Zucker für eine Tasse Kaffee und Phosphor für die Entwicklung eines ganzen Fotos hervorgehe:

É passível dizer que a gordura de um ser humano de constituição normal seria suficiente para fabricar sete porções de sabonete, se encontram em seu organismo quantidade suficiente de ferro pra fabricar um prego de espessura média e de açúcar para adoçar uma xícara de café. O fósforo daria para dois mil e duzentos palitos de fósforo, magnésio se forneceria a matéria para tirar uma fotografia. (*E*, 00:17:39)

Claras Fixierung auf das «abjekte» Menstruationsblut sowie auf die Körperöffnungen und die hervorstehenden Körperteile ihrer Mutter entwickelt sich zunehmend zu einer regelrechten Phobie vor «grotesker Leiblichkeit». Wie bereits in Kapitel 7 erläutert, bezeichnet diese in Michail Bachtins Sinne den durch «Ausstülpungen und Öffnungen» über «seine eigenen Grenzen» hinauswachsenden Körper,²⁹⁹ der «schluckt», «verschlingt», die Welt «zerteilt», sie in sich «aufnimmt», sich an ihr «bereichert» und auf ihre Kosten «wächst» – was Bachtin besonders eindrucksvoll an Rabelais' volkstümlichen frühneuzeitlichen Riesenfiguren Gargantua und Pantagruel veranschaulicht hat.³⁰⁰ Insbesondere im von Clara zunehmend verweigeren Akt des Essens offenbart sich die «Unfertigkeit und Geöffnetheit» des grotesken Leibes.³⁰¹ Das üppige Festmahl ihres dreizehnten Geburtstags mit deftigem Fleisch und einer sahnigen, aus ihrer Form zerfließenden Torte, wird als ekelerregend wahrgenommen, was durch Claras exzessive Fokussierung auf die Münder ihrer Gäste und die lauten Schmatzgeräusche, die beim Essen aus diesen Körperöffnun-

²⁹⁸ Winfried Menninghaus: *Ekel*, S. 528.

²⁹⁹ Michail Bachtin: *Rabelais und seine Welt*, S. 358–359.

³⁰⁰ Ebda.

³⁰¹ Ebda.

gen hervorgehen, deutlich wird. In Bachtins grotesker Körperkonzeption kommt der Öffnung des Mundes neben den Geschlechtsorganen und dem Bauch, den Clara nach dem Essen symbolisch mit einer Papierschere abzuschneiden versucht, eine zentrale Rolle zu.³⁰² Über den Akt des Essens hinaus versucht Clara zunehmend auch die anderen Momente des ›grotesken Leibes‹, in denen dieser durch Körperöffnungen oder Ausstülpungen mit der Außenwelt oder anderen Körpern in Berührung kommt, kommuniziert und dadurch ›entgrenzt‹ wird, obsessiv zu kontrollieren bzw. zu unterdrücken: Ausscheidungen wie Menstruationsblut, aber auch Kot und Urin werden tabuisiert. Den Entwicklungsprozess bzw. das Körperwachstum versucht sie zunehmend durch Nahrungsverweigerung und das daraus resultierende Ausbleiben der Monatsblutung³⁰³ bzw. der Geschlechtsreife aufzuhalten. Auch der Entgrenzung des Körpers durch Liebe und Sexualität verweigert sich Clara.³⁰⁴ Ihre Abneigung gegenüber dem *offenen bzw. grotesken Körper* und das daraus hervorgehende Ideal des *geschlossenen Körpers* geht streng mit Claras Bedürfnis nach ›Reinheit‹ einher, aufgrund dessen sie die Trieborientierung, die körperlichen Auswölbungen und Öffnungen sowie die daraus hervorgehenden sekrethaften Ausscheidungen als ›ekelerregend‹ und ›dreckig‹ ablehnt. Dieses Reinheitsbestreben wird filmästhetisch durch die Farbe Weiß zum Ausdruck gebracht, welche u. a. die Aufnahmen der Ballettschule dominiert: Clara und die anderen Mädchen tragen weiße Kleidung und tanzen auf streng gereinigtem weißem Boden. Auch die Aufnahmen der Mädchen beim Händewaschen in der Schule oder auf dem Pausenhof sind von sehr hellen Farb- und Lichtverhältnissen geprägt, die den Eindruck extremer Sauberkeit bzw. Sterilität erwecken und den heranwachsenden Mädchenkörper, jenseits seiner Körperöffnungen und damit verbundener Ausscheidungen von Körperflüssigkeiten denken und inszenieren. Die pubertierenden Balletttänzerinnen tragen später auch dunklere Kleidung, wohingegen Clara den weißen und hellrosa Farbtönen treu bleibt. Die strahlende Reinheit steht bereits in Claras Namen eingeschrieben, aus dem lat. ›clarus‹, portug. ›clara‹, dt. die ›Helle‹, ›Klare‹. Diese Bedeutung wird in Claras kindlicher Imagination vom Präsidenten höchst persönlich aufgerufen und gleichzeitig negiert, als sie sich im dunklen Tunnel des labyrinthischen Regierungsgebäudes mit ihm zusammenstoßen sieht:

Ele me disse, que Clara é um nome muito estúpido e não significa nada. O nome tem que significar alguma coisa? E ele respondeu: 'claro que tem!' 'O meu nome significa a forma que sou.' (E, 00:21:27)

³⁰² Ebda., S. 358

³⁰³ «Eu encontro na gaveta um pacote de absorvente sem abrir, e me dou conta que faz três meses que eu não menstruo mais» (E, 00:26:26).

³⁰⁴ Zu grotesken Momenten des Körpers vgl. Michail Bachtin: *Rabelais und seine Welt*, S. 359.

II.4.3 Kontrollzwang und Verschließung des Körpers

Kulturhistorisch verweist Claras Körperverschließung mit Norbert Elias gesprochen auf einen Zivilisationsprozess, den er seit Beginn der Neuzeit in Form eines Vorrückens von Scham- und Peinlichkeitsschwellen, verstärkter Affekt- bzw. Triebkontrolle und Selbstdisziplinierung, insbesondere im Bereich der Sexualität und des Essens beobachtet.³⁰⁵

Entwicklungspsychologisch erscheinen das im Vergleich zu ihren Mitmenschen besonders exzessiv ausgeprägte Reinlichkeitsbedürfnis sowie der Wunsch nach Körperkontrolle und Körperverschluss zur Außenwelt hingegen als Konsequenz der Erfahrungen des Kontrollverlusts in der Kindheit. Das nicht vor Eindringlingen schützende Haus, in dem sie aufgewachsen ist, versucht sie nun durch ihren Körper nachzubilden und dadurch die ihr genommene Erfahrung von Sicherheit zu kompensieren («O meu corpo é um castelo criado especialmente pra estar apartado do mundo exterior», *E*, 00:53:57). Ziel ist die Erlangung der absoluten physischen und emotionalen Unabhängigkeit – auch von der Liebe der in den Augen des Kindes vom labyrinthischen Regierungsgebäude und ihrer politischen Aktivität «verschluckten» Mutterfigur.³⁰⁶ Sogar auf einer abendlichen Geburtstagsfeier sitzt Clara verlassen in einer Ecke und muss feststellen, dass ihre Mutter über nichts anderes als Politik sprechen kann: «A minha mãe só sabe falar de política. Ela é insaciável» (*E*, 00:27:06). Im Irrgarten des Regierungsgebäudes ist die Mutter von anonymen Schatten und dunkel gekleideten Männern umgeben, die Clara aus ihrer kindlichen Perspektive nur bis zum Oberkörper als bedrohliche anonyme Figuren «in Anzug und Krawatte» (*E*, 00:10:42) wahrnimmt. In ihrer infantilen Weltanschauung stilisiert Clara den Präsidenten, den sie aufgrund seiner eierartigen Kopfform «Ovo» (*E*, 00:22:30) nennt, zu ihrem allgegenwärtigen Antagonisten, der in direktem Zusammenhang mit der politischen Aktivität der Mutter steht. Sie macht ihn für die Zwangsstörung verantwortlich, welche in die Magersucht führt und sie damit weiter von ihrer Mutter distanziert: Er habe ihr gesagt, dass sie jedes Mal, wenn sie Hunger habe, an einen blauen Punkt denken solle, dessen Visualisierung sie fortan in der Tat vom Essen abhält. Im Freud'schen Sinne ist die Nahrungsverweigerung der Protagonistin damit

³⁰⁵ Norbert Elias: *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation. Bd. II.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976, S. 3ff.

³⁰⁶ So berichtet auch Moara Passoni im autobiographischen Rückblick: «Anorexia was also a response to everything that was around me and almost a response to the power, saying 'ok, you can control everything but you're not controlling my own body' [...]. I could not separate intimacy and politics». Moara Passoni: Interview. <https://www.youtube.com/watch?v=XKdFmasjzQ&t=1590s> (00:21:20) [letzter Zugriff: 10.09.2023].

nicht nur ein faktischer Verzicht auf Nahrung, sondern symbolisiert zugleich das Unabhängigkeits- bzw. Autonomiebestreben der Figur, die sich auf unbewusster Ebene von der politischen ›Unersättlichkeit‹ ihrer Mutter distanziert und das Essen auf der Geburtstagsparty nach dem Motto «Ela nem se dá conta que minha ascensão já começou» (*E*, 00:27:25) heimlich unter dem Tisch verschwinden lässt. Mit Tilmann Habermas kann die Abtötung des Hungertriebs als *pars pro toto* für die Abtötung des Triebs an sich und damit als eine Form der Sexualabwehr verstanden werden,³⁰⁷ was durch das Ausbleiben von Claras Periode bei fortschreitender Essstörung besonders eindringlich dokumentiert wird.

Bemerkenswert ist, dass die Visualisierung des blauen Punktes von der Form an eine Eizelle und von der Substanz an einen Blutfleck erinnert, für den jedoch, analog zu o.b.-Werbungen der 1990er- und 2000er-Jahre,³⁰⁸ blau als sterile und explizit nicht mit natürlichen ›ekelerregenden‹ Körpersekreten assoziierte Farbe gewählt wird. Der nicht natürliche blaue Punkt soll Clara fortan von ihren natürlichen Triebbedürfnissen abhalten und wird als logische Konsequenz ihre natürliche Menstruationsblutung ausschalten. Diesen pathologischen Zustand empfindet Clara als ihre ganz persönliche Form anorektisch-narzisstischer Ekstase – in der Tat mag die synthetisch blaue Farbe und die pillenartige Form des Punktes auch an eine Ecstasy-Pille erinnern.

Claras Rückzug von ihren Mitmenschen geht darüber hinaus noch auf eine weitere Kindheitserfahrung in der katholischen Grundschule zurück: Nachdem sie während des Pausenspiels *Beijo, abraço e aperto de mão* ihrer Freundin Maria einen Kuss auf den Mund gegeben hat und daraufhin von den Nonnen einer anderen Klasse zugeteilt wird, begibt sie sich zunehmend in eine Außenseiterposition («Pra isso é melhor não ver ninguém», *E*, 00:22:16), ohne Freundschaften zu schließen und ohne kindliche oder spätere jugendliche Schwärmereien zu erleben. Stattdessen beobachtet sie oben genannten Klassenkameraden bei der heimlichen Lektüre eines Pornoheftchens, dessen Großaufnahmen von genitalen und oralen Körperöffnungen sowie im Geschlechtsakt überwundenen Grenzen zwischen «Leib und Leib»³⁰⁹ sie derart traumatisieren, dass sie sich einige Jahre später, als derselbe Junge im Bus neben ihr sitzt, immer noch wie gelähmt fühlt: «As minhas pernas, os meus braços: tudo... tudo pesa aqui, que nem uma pedra» (*E*, 00:30:21). Bezeichnenderweise befindet sich auf dem Pornoheft ebenfalls ein blauer Punkt,³¹⁰ wodurch Claras Sexualab-

307 Tilmann Habermas: *Heißhunger*, S. 45.

308 Vgl. Lisa Tenderinis Ausführungen zu Werbefilmen in ihrem noch nicht veröffentlichten Disserationsprojekt zu (Gegen-)Narrativen des Menstruationszyklus in der zeitgenössischen Literatur der Romania.

309 Michail Bachtin: *Rabelais und seine Welt*, S. 17.

310 Für diese Beobachtung danke ich Yannick Ossa.

wehr zusätzlich auf die beobachtete objektifizierende Degradierung des Frauenkörpers durch den *male gaze* zurückgeführt werden kann.

Aus diesen unterschiedlichen Erfahrungen resultiert Claras Rückzug in ein dem grotesk *offenen Körper* diametral entgegengesetztes Ideal des *verschlossenen Körpers*. Dieses führt Bachtin historisch auf den Körperkanon der strengen Redenormen der *bienséance* im 17. Jahrhundert zurück,³¹¹ was weitgehend Norbert Elias' These einer historischen Zivilisierung des Körpers und seiner Affekte entspricht. Der *verschlossene Körper* bezeichnet laut Bachtin das bis heute anhaltende Ideal einer nach außen streng abgegrenzten und in sich vollendeten Körpermasse, der die gleichmäßige und glatte Oberfläche der Haut als undurchdringliche physiologische Barriere zur Außenwelt dient.³¹² Der Körper ist streng in sich begrenzt. Seine Öffnungen sind nach außen hin verschlossen.³¹³ Er sondert keine Sekrete aus und wird dementsprechend als besonders «rein» und «hygienisch» angesehen. Die Vorstellung eines «hygienischen» *geschlossenen Körpers* lässt sich historisch auf einen Wandel der medizinischen Episteme vom permeablen Körperbild der antiken Humoralpathologie hin zur im 18. Jahrhundert entstandenen Vorstellung einer den Körper schützenden impermeablen Epidermis zurückführen: Die bis in die frühe Neuzeit vorherrschende Humoralpathologie vertrat die Überzeugung eines nach außen hin «offenen» und durchlässigen Körpers und führte Krankheiten auf ein Ungleichgewicht der vier Körpersäfte (gelbe Galle, schwarze Galle, Blut und Schleim) zurück, dem durch quantitative Regulierung der Säfte entgegengewirkt werden musste. Humoralpathologische Maßnahmen zur Evakuation des Säfte-Überschusses konzentrierten sich insbesondere auf die natürlichen Körperöffnungen Mund, Geschlechtsorgane und Anus, worüber schädliche Substanzen anhand von *Vomitiva*, *Purgativa* oder sexueller Stimulierung durch den Arzt abgeführt wurden.³¹⁴ Während derartige Behandlungsmethoden den Körper als nach außen hin offen und durchlässig betrachteten, was zu Diskussionen über die Gefahren des Badens durch Gefäßerschlaffung aufgrund von angeblich über die Haut eindringendem Wasser führte, gelangte die Medizin im 18. Jahrhundert zur Erkenntnis, dass die Haut eine schützende Wand zwischen innen und außen darstelle.³¹⁵ Mit diesem Verschließen

311 Michail Bachtin: *Rabelais und seine Welt*, S. 361–362.

312 Michail Bachtin: *Rabelais und seine Welt*, S. 358–359

313 Ebda., S. 361.

314 Albrecht Koschorke: *Poiesis des Leibes: Johann Christian Reils romantische Medizin*. In: Gabriele Brandstetter (Hg.): *Romantische Wissenspoetik: die Künste und die Wissenschaften um 1800*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 259–272, hier: S. 260; Sabrina Dunja Schneider: *Das Konzept «Mensch». Der Mensch zwischen kultureller Einschreibung und diskursiver Produktion*. Baden-Baden: Tectum Wissenschaftsverlag 2016, S. 26.

315 Albrecht Koschorke: *Körperströme und Schriftverkehr: Mediologie des 18. Jahrhunderts*. München: Fink 2003, S. 49–50.

des Körpers entwickelte die Medizin im 18. Jahrhundert ein neues Krankheitsverständnis, in dem es nicht länger darum ging, den Körper über seine Öffnungen zu entlasten, sondern mögliche Eindringlinge von außen abzuwehren.³¹⁶ Hygienevorschriften und Körperpflege sollten Krankheit vorbeugen, wodurch Körperöffnungen und Ausscheidungssubstanzen neu kodiert und zunehmend mit «Schmutz» und «Ekel» gleichgesetzt wurden.³¹⁷ Analog zum medizinischen Diskurs beobachtet Christine Ott in der Literatur des 18. Jahrhunderts eine «bürgerliche Verschließung» des Körpers und bewertet die neue «pädagogische» Schambesetzung des Essens – welche etwa in Philip Moritz' *Anton Reiser* (1785–1790), Rousseaus *Confessions* (1769), Goethes *Dichtung und Wahrheit* (1831) oder Heinrich Hoffmanns *Zappelphilipp* (1844) zum Mittel wird, um Triebverzicht und Affektkontrolle zu üben³¹⁸ – als eine wesentliche Voraussetzung für moderne Essstörungen.³¹⁹

In der Tat scheint Claras Magersucht weniger vom Streben nach einem dünnen Körperideal als von einer scham- und ekelbesetzten Wahrnehmung des Essens und den damit verbundenen Körperöffnungen sowie vom Bedürfnis geprägt zu sein, ihren Körper und seine Umgebung in streng begrenzte Formen einzuordnen. Ihre gesamte Weltwahrnehmung ist von einem starken Formalismus geprägt, der beispielsweise in ihrer Fixierung auf geometrische Figuren deutlich wird, welche sie mit Hilfe von Linealen, Winkelmessern und Geodreiecken akribisch genau in ihr Mathematikheft zeichnet und auf Photographien von Balletttänzerinnen überträgt, deren Positionen sie in geometrischen Winkeln ausmisst. Vergleichbar formalistisch ist ihre minutiös vermessende Wahrnehmung der Stadtarchitektur und ihr Umgang mit dem Essen, welches sie auf ihrem Teller zu symmetrischen Mustern zusammenlegt, während der Gedanke an den oben genannten blauen Punkt bzw. geometrischen Kreis sie regelmäßig davon abhält, es zu verspeisen. Auch ihren eigenen Körper misst sie durch eigens dafür angefertigte Stricke symmetrisch aus und verfolgt dabei das Ziel, seinen Umfang stetig zu reduzieren. Claras Obsession für streng geschlossene, ganzheitliche, materiell messbare Körper lässt sich anhand der phänomenologischen Unterscheidung zwischen Körper und Leib erläutern. Etymologisch lässt sich der Begriff des «Leibes» auf das althochdt. Wort «lib», dt. «Leben», und das mittelhochdt. «lip» zurückführen, was noch undifferenziert für «Leben», «Körper» und «Magen» stand, und dementsprechend den subjektiv spürenden, erlebenden und wahrnehmenden Organismus bezeichnet. Das Wort «Körper» hingegen ist abgeleitet vom lat. «corpus», dt. «Leichnam», und bezieht sich damit primär auf

316 Sabrina Dunja Schneider: *Das Konzept «Mensch»*, S. 27.

317 Albrecht Koschorke: *Körperströme und Schriftverkehr*, S. 54.

318 Thomas Kleinspehn: *Warum sind wir so unersättlich? Über den Bedeutungswandel des Essens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987, S. 282.

319 Christine Ott: *Identität geht durch den Magen*, S. 58–59.

den materiellen bzw. anatomischen Gegenstand.³²⁰ Helmuth Plessner fasst das Phänomen in der idiomatisch gewordenen Formel «Körper haben und Leib sein» zusammen:³²¹ Der Körper ist das, was objektiv gemessen, gesehen und beobachtet werden kann, während der Leib das subjektiv Gespürte und Gelebte beschreibt, das sich jeglicher Visualisierung und Vermessung entzieht.³²² Claras Kontrollzwang über ihren objektiv vermessbaren und nach außen sichtbaren Körper wird durch ihre Fokussierung auf seine materiellen Demarkationslinien – Haut und Knochen – überdeutlich. Diese möchte sie durch Nahrungsentzug und permanente körperliche Aktivität zum Vorschein bringen: «Eu preciso me reduzir a ossos e pele. Não comer e exercitar. E permanecer atenta nesse quarto, de um lado pro outro, em permanente atividade» (E, 00:49:59). Sie fotografiert ihr zunehmend hervortretendes Skelett und zeichnet beim Durchblättern eines Anatomiebuches die Knochen auf ihrer Hand nach. Die Fixierung auf diese festen Formen scheint ihr Halt zu geben, während ihr der wohlgenährte förmige Frauenkörper sowie die eigenwilligen und in ihrer Form nicht sichtbaren Organe offensichtlich Angst machen.³²³ Dies wird neben der Episode, in der sie ihre Mutter unter der Dusche beobachtet, beim Besuch eines Anatomiemuseums deutlich, bei dem sie Gehirn, Herz und Magen als ausgestellte Exponate betrachtet und sich wünscht, dass diese leblosen Innereien ihre eigenen «schwerelosen» Organe wären: «Eu gostaria que fosse meus órgãos flutuando, sem peso, pra sempre» (E, 00:30:50). Den Körper bezeichnet sie abwertend als ekelerregenden «pedazo de carne» (E, 00:31:17) und fragt sich, wie ein solch grober Fleischaufen etwas so Subtiles wie einen menschlichen Gedanken hervorbringen könne. Ihren eigenen Körper zergliedert sie, vergleichbar mit den Ausstellungsexponaten,

320 Zur ausführlichen Unterscheidung zwischen «Körper» und «Leib» vgl. Thomas Fuchs: Zwischen Leib und Körper. in: Martin Hähnel/Marcus Knaup (Hg.): *Leib und Leben. Perspektiven für eine neue Kultur der Körperlichkeit*. Darmstadt: WBG 2013, S. 82–93.

321 Vgl. Helmuth Plessner: *Philosophische Anthropologie. Lachen und Weinen*. Frankfurt am Main: Fischer 1970 [1941], S. 43.

322 Vgl. Maurice Merleau-Ponty: «Als die Welt sehender oder berührender Leib ist so mein Leib niemals imstande, selber gesehen oder berührt zu werden». Maurice Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin: De Gruyter 1966, S. 117.

323 «The idea of losing weight was much more about how scary the female body and how scary the curves are. It is almost a relief when you see the bones, as if you didn't have the overwhelming dimensions of the body and organs anymore, you could be only bones, almost eternal [...] they have this clarity of structure». Moara Passoni: Interview with Clio Nicastro. Berlin: ICI Berlin 2021. <https://www.ici-berlin.org/events/the-spectacle-of-dysmorphia-in-moara-passonis-film-ecstasy/> (00:15:10) [letzter Zugriff: 10.09.2023]. «I think there is a formalism in anorexia. It's a dangerous formalism. The fear of what cannot have form. [...] I'm going to find the form, the bones, because that shape is really clear and I was really afraid of things that were shapeless, that were formless; they were a threat, like the organs, the female curves of the body, that was overwhelming because I couldn't control it. It was not clear», ebda. (00:32:58).

durch ständiges Wiegen, Quantifizieren und Vermessen seiner mathematischen Komposita, z. B., wenn sie in ihrem Tagebuch notiert: «17 horas: de pijama: 36 quilos e 223 gramas. 35 quilos 445 gramas, pelada. Novamente na balança: 35 quilos e 425 gramas, pelada. Eu só perdi 20 gramas» (*E*, 00:49:33). Durch das Verlangen nach absoluter Kontrolle über ihre ›Körperlichkeit‹ bekämpft Clara ihre natürliche ›Leiblichkeit‹ und deren unkontrollierbare Regungen und Emotionen, vor allem den Hunger- und Geschlechtstrieb sowie die Gefühle der Angst und Liebe. Dabei steht ihr Wunsch nach Autarkie und Selbstbestimmung im Vordergrund: Sie versucht die Kontrolle über ihre Existenz zurückzugewinnen, die seit jeher von der politischen Karriere ihrer Mutter bestimmt war. Durch die mathematische Verdinglichung ihres Körpers wird dieser zu einem entfremdeten Objekt, das sie rational begreifen und dominieren, nicht aber spüren möchte. Dabei erscheint der autodestruktive Kontrollzwang als Überlebensstrategie, die sie in Form der genannten Zwangsgedanken und Kontrollspielchen zum Schutz ihrer Mutter seit der frühen Kindheit erlernt hat, um unangenehme Gefühle und akute Angstzustände zu unterbinden: «Toda a minha vida foi completamente engolida pelo coração. Faço uma linha de ossos para mantê-lo dentro de mim. Só assim eu consigo realmente sentir que eu tô viva» (*E*, 00:32:03). Claras sezierender Blick bestimmt ihre gesamte Weltwahrnehmung, auch ihr Verhältnis zur Nahrung, die sie unter Abtötung jeglicher Form des Genusses vermessen, zergliedern und strukturell verstehen möchte. Schlankheit ist für die Protagonistin offensichtlich nicht mit einem Schönheitsideal oder etwa mit dem Ziel sexueller Attraktivität verbunden: «O meu problema nunca foi ser gorda ou magra. Se eu tenho algum problema é que eu tenho cada vez mais energia quanto menos eu como» (*E*, 00:41:44). Ihre Obsession scheint vielmehr mit dem Ideal eines asexuellen, verschwindend leichten Körpers verbunden zu sein, der den ›reinen‹, ›klaren‹ bzw. ›engelsgleichen‹ vorpubertären Kindskörper des Filmbeginns evoziert. Der körperliche Zustand, den die Protagonistin dadurch erreicht, wird von ihr als transzendent erfahren, was beispielsweise am ekstatischen Schwebestand verdeutlicht wird («Num leve estado absoluto», *E*, 00:50:14), in den sie sich versetzt fühlt, als sie sich vor sämtliche in ihrem Zimmer aufgestellte Ventilatoren stellt.

Der Ekel, den Clara in Bezug auf das Essen empfindet, wird bei den Darstellungen ihrer Geburtstagsfeiern besonders deutlich: Während ihr dreizehnter Geburtstag von der Fokussierung auf die grotesken Münder ihrer Gäste geprägt war, konzentriert sie sich an ihrem vierzehnten Geburtstag auf ein visuell als ›schön‹, jedoch gustativ als ›ekelerregend‹ wahrgenommenes Stück Zitronenkuchen, einen leblosen Körper, den sie anatomisch ›seziert‹ und visuell in geometrischen Figuren wahrnimmt:

Mais um aniversário. Colocou um prato na minha frente sem perguntar nada. Nele tem um pedaço de bolo de limão. Bonito. Espero o ponto azul. Tomo impulso. Com cuidado, eu tomo o bolo e corto fora em primeiro esta goma de açúcar e leite condensado, a parte mais nojenta

do bolo. Em seguida, observo a face oposta com mais um corte do meu bisturi. Retiro a superfície queimada no fundo do bolo. Fico feliz de ter chegado a um sólido plenamente uniforme. Então, dou início aos verdadeiros cortes. Começo a tirar finíssimas lâminas de cada parte do bolo. Cada pedacinho. Desta lenta e precisa ação, que durou por volta de quarenta minutos, resulta no prato uma composição geométrica. A ponto de um sólido geométrico ter se transformado em um plano. É tudo. (E, 00:45:32)

Ihre Zwänge führen schließlich zu einem körperlichen Zusammenbruch in der Ballettschule, nachdem die Tanzlehrerin sie mit Verweis auf ihr extremes Untergewicht vom Training ausgeschlossen hat.³²⁴ Die bewusstlose fünfzehnjährige Protagonistin wird mit einem Körpergewicht von neunundzwanzig Kilogramm und einer Unterkühlung von dreiunddreißig Grad ins Krankenhaus eingeliefert und über die Körperöffnung der Nase durch einen Schlauch zwangsernährt. Dieser perforiert ihren Magen, woraufhin sie ganze drei Monate auf der Intensivstation verbringen muss. Dort fühlt sich die nunmehr dem Krankenhauspersonal in völliger Abhängigkeit ausgelieferte Patientin wie eine fremdbestimmte Puppe: «aqui, você toma todos os seus pacientes como uma boneca que você passa a proteger e alimentar com muita obstinação» (E, 00:40:41). Das erzwungene Öffnen ihres verschlossenen Körpers und das Eindringen durch Sonden und Medikamente hebt die klare Grenze zwischen innen und außen auf und evoziert eine Vergewaltigung. Claras Vorstellung körperlicher ›Intaktheit‹ bzw. ›Reinheit‹ wird beschädigt. Die Zwangsernährung durchbricht den autarken Idealzustand der bewegungs- und handlungsunfähig ans Krankenhausbett gefesselten Protagonistin. Diese empfindet die an ihrem Körper angewendeten Methoden keineswegs als Heilung ihrer Anorexie, sondern vielmehr als übergriffige Bestrafung dafür:

As sondas dentro do meu estômago, as drogas nas minhas veias, as infinitas horas imóveis após cada refeição. Os seus métodos não me parecem me tirar da anorexia, mas me punir por ter anorexia. (E, 00:41:20)

II.4.4 Anorektische Ästhetik: Die Stadt als Körper

Der gesamte Film ist von einer anorektischen Ästhetik geprägt, die die fragmentierende, strukturbesessene und sezierende Weltwahrnehmung der Protagonistin auf sämtliche sie umgebende Räume und Objekte – die stets *geframed*, gerahmt, gegliedert gefilmt werden – und auch auf andere Menschen überträgt.³²⁵ Besonders deut-

324 «Hoje na aula de balé, a professora disse que se eu não comer até eu começar a comer eu não vou mais poder voltar a dançar» (E, 00:32:53).

325 So z. B. im Ballettunterricht in Bezug auf vom menschlichen Körper eingenommene strenge Formen, die sie als Knochen wahrnimmt: «A única coisa que eu consigo prestar atenção são os

lich wird diese Ästhetik am Beispiel des metonymischen Verhältnisses zwischen dem anorektischen Körper und der Stadtarchitektur Brasílias. Im ersten Semester ihres Architekturstudiums wird die Protagonistin dazu aufgefordert, die Verwaltungsregion *Plano Piloto* der Planhauptstadt Brasília, welche in nur vier Jahren (1956–1960) in einer damals noch fernab von jeglicher Zivilisation liegenden Region im Landesinneren erbaut wurde, nachzuvollziehen. Sie beschreibt die Stadt als «Metapher ihres Körpers», die von einem «unbewohnbaren Formalismus und Funktionalismus» geprägt sei. Während Schwarz-Weiß-Aufnahmen einen ovalen Spalt zwischen zwei symmetrischen Säulen zeigen, vergleicht die Erzählerin die verschlossene Stadtarchitektur mit «zugenähten» menschlichen Körperöffnungen (Mund, Anus, Nasenlöchern, Uterus und Brustwarzen) und beschreibt die Abschottung als Schutz vor externen Angriffen sowie internen Rebellionen. Körper und Stadt werden zum Sinnbild absoluter Einsamkeit:

O seu funcionalismo e formalismo fizeram desse lugar um espaço inabitável. É como se eu tivesse costurado a minha boca, ânus, nariz, útero e seios. Nada entra e nada sai de mim. Esse lugar virou uma metáfora do meu corpo. É uma linha rígida que impede os ataques exteriores e as rebeliões interiores. Ninguém é capaz de penetrar esse espaço público. É uma cidade sitiada pelo poder. E no interior dessa arquitetura, há passagens subterrâneas, túneis, grutas, cavernas, criptas, onde ocorre a circulação de segredos. A única coisa que importa nessa arquitetura é um prazer brutal da forma. Até o ponto em que prazer exige a mais pura solidão. O meu corpo é um castelo criado especialmente para estar apartado do mundo exterior. (E, 00:52:18)

Damit spiegelt Claras Körper die sie umgebenden urbanen und politischen Verhältnisse. Die anthropomorphisierende Metapher lenkt die Aufmerksamkeit nicht etwa auf die Lebendigkeit der Stadt, sondern auf ihre Leblosigkeit. Passoni inszeniert dadurch eindrucksvoll das gescheiterte Planhauptstadtprojekt Brasília, welches André Malraux bei seiner Einweihung im Jahr 1959 noch als «capitale de l'espoir» bezeichnet hatte:³²⁶ Der sozialistische Architekt Oscar Niemeyer und der Städteplaner Lúcio Costa hatten die gemeinsame Vision verfolgt, eine futuristische Utopie der Gleichheit und Gerechtigkeit aus dem Nichts zu schaffen, welche die stark mit der kolonialen Vergangenheit assoziierte Hauptstadt Rio de Janeiro ablösen und eine Alternative zu den miserablen Wohnverhältnissen in den Metropolen des

corpos das minhas amigas flutuando no ar como se fossem ossos. Ossos flutuantes» (E, 00:33:12). Zur Lektüre von *Éxtase* als «anorektischen Film» mit fragmentierender Ästhetik, siehe auch: Clío Nicastro: Biografia di un sintomo, S. 177–184.

³²⁶ André Malraux: *Discours prononcé par André Malraux, Ministre d'Etat chargé des Affaires culturelles, à Brasília, le 25 août 1959*. https://malraux.org/wp-content/uploads/2010/02/images_documents_brasilia.pdf, S. 6 [letzter Zugriff 10.09.2023].

Landes bieten sollte. Ernüchtert stellte Niemeyer bereits 1967 in einem Gespräch mit dem deutschen Schriftsteller Rolf Italiaander fest:

Wie sehr haben wir uns getäuscht! Mit der Einweihung der Stadt wurde alles anders. Wie entstand zwischen uns – Ingenieuren und Arbeitern – wieder die verhaßte Barriere der Ungleichheit und Ungerechtigkeit der kapitalistischen Welt. [...] in ihrem städtischen Leben, [...] wurde [sie] nach ihrer Einweihung zu einer Stadt wie jede andere, mit denselben Kontrasten von Armut und Reichtum, die das brasilianische Leben so traurig kennzeichnen.³²⁷

«Das eigentlich Niederschmetternde» ist jedoch Italiaander zufolge «die mangelnde menschliche Wärme, die in der unorganischen Stadt trotz der heißen brasilianischen Sonne, die sie bescheint, spürbar ist».³²⁸ In Brasília sei «auf seelische Bedürfnisse des Menschen keine Rücksicht genommen worden».³²⁹ Der futuristische Raum sehe keine Orte des sozialen Zusammentreffens und Miteinanders vor, was ihn in Italiaanders Augen zu einer künstlichen «Geisterstadt» macht, «wo der Mensch nicht zählt».³³⁰ Die vorwiegend weißen, im Sonnenlicht blendenden Gebäude sollen die wirtschaftliche Stärke und Macht Brasiliens ausstrahlen, welche in Claras Körpermetapher auf die ihrem Kontrollzwang zugrunde liegende Willensstärke verweist. Die unterirdischen Gänge, Grotten und Höhlen der Stadt sind, analog zu ihrer eigenen psychologischen Tiefendimension, nicht zugänglich oder gar ergründbar («circulação de segredos»). Der undurchschaubare labyrinthische Irrgarten des nach außen hin strahlend weißen und transparent verglasten Regierungsgebäudes, in dem die Mutter von angsteinflößenden Gestalten umgeben ist, spiegelt die Undurchsichtigkeit der politischen Ereignisse der 1990er-Jahre. Auch nach den demokratischen Wahlen von 1985 blieb die Regierung des Landes von Vetternwirtschaft, Klientelismus und Korruption geprägt, sodass im Film eingeblendete Radio-Beiträge der Politik dieselben rechtswidrigen Mittel vorwerfen wie der einstigen Militärregierung. Massendemonstrationen und Unruhen führten im Jahr 1992 zu einem Amtsenthebungsverfahren gegen den Präsidenten Fernando Collor de Mello, der der Korruption, Bestechlichkeit und Veruntreuung von Staatsmitteln bezichtigt und seines Amtes verwiesen wurde. Der im Jardim Angela von Claras Kindheit noch im privaten Raum stattfindende politische Aktivismus wird von einem undurchschaubaren und intransparenten System verdrängt, das eine transparente bürgerliche Partizipation sowie eine gemeinschaftliche Organisation

327 Rolf Italiaander: Architektur: Ist Brasília unmenschlich? Sozialkritisches Gespräch mit dem Architekten Oscar Niemeyer. In: *Die Zeit* (15.12.1967). <https://www.zeit.de/1967/50/ist-brasilianisch> [letzter Zugriff: 10.09.2023].

328 Ebda.

329 Ebda.

330 Ebda.

auszuschließen scheint. Dabei zeichnet Passoni ein Brasília, in dem neben dem Ziel der sozialen Vielfalt auch jenes der ethnischen Vielfalt gescheitert zu sein scheint: Während in den Bildern der Aufstände in São Paulo zu Beginn des Films noch einige politisch aktive schwarze Menschen zu sehen sind, fallen in den Darstellungen Brasílias nicht nur die weißen Fassaden des Verwaltungsviertels ins Auge, sondern auch die ausschließlich weißen Menschen, die darin als anonyme Schattengestalten Politik machen. Die Politik ist damit für Clara genauso undurchschaubar und verschlossen wie die Stadt Brasília und ihr eigener Körper, der in einem metonymischen Verhältnis zu den urbanen und politischen Gegebenheiten steht.

Das in der anthropomorphisierten Stadtmeteraphorik erstmals rational durchdrungene anorektische Körperbild geht mit dem explizit geäußerten Wunsch nach Öffnung einher:

O meu corpo é um castelo criado especialmente para estar apartado do mundo exterior. Mas eu preciso encontrar uma janela nesse castelo, uma janela em que eu possa ver o horizonte novo e vivo. [...]. Eu não quero mais estar só. (E, 00:53:57)

Dieser scheint wider Willen durch den lebensgefährlichen Zusammenbruch der Protagonistin ausgelöst worden zu sein, der ihr vor Augen führt, dass ihr pathologischer Kontrollzwang über den eigenen Körper letzten Endes zum absoluten Kontrollverlust und Fremdbestimmung führt: Ihr Schwächeanfall wird von Todes- und Verwesungsvisionen begleitet, in denen über mehrere Minuten Bilder von aufgebahrten Knochen und Schädeln in einer Gruft, einer aus einem Totenkopf hervorkriechenden Schnecke und einer kadaverartigen Wachspuppe mit aufgeschnittenem Unterleib gezeigt werden, die akustisch von Eulnrufen und Rabengekrächze untermalt werden.

II.4.5 Fazit

Nach dem Krankenhausaufenthalt als Höhepunkt ihres autodestruktiven Essverhaltens steht in ihren Beobachtungen des Essens zunehmend nicht mehr der Ekel, sondern das Verlangen im Vordergrund, welches allerdings weiterhin konsequent unterdrückt wird. Clara umgibt sich nunmehr mit ausgewählten Süßigkeiten und Torten, um ihre eigene Willenskraft herauszufordern und spielerisch unter Beweis zu stellen: «Eu vou me cercar de tudo que eu desejo para ficar ainda mais forte que antes» (E, 00:47:20). Durch die Unterdrückung des Geschmacksinns bilden sich die anderen Sinne immer stärker aus. So kann Claras Gehörsinn beispielsweise die Stimme ihrer Mutter am anderen Ende des Flurs nicht ertragen, die mit der visuellen Wahrnehmung der sie umgebenden Farben verschwimmt. Um den Geruch der Weihnachtsplätzchen aufzuhalten, der von der Küche ausgehend unter der Tür in ihr Zimmer eindringt, versucht sie den Raum genau wie ihren Körper abzuriegeln

und legt ein Handtuch vor den Türspalt. Dennoch wird ihr Appetit immer größer: «Eu sinto fome» (*E*, 00:48:43).

Schließlich werden Claras Füße in dreckigen Ballettschlappchen bei Spitzenübungen auf eingerissenem Boden gezeigt, während ihre Erzählerinnenstimme berichtet, dass sie in den frühen Morgenstunden ihrem Hunger nachgegeben und den gesamten Kühlschränkinhalt verschlungen habe: «Eu não consegui derrotar o meu corpo. Foi ele quem me derrotou» (*E*, 00:57:37).

In der darauffolgenden Szene wird durch einen Kuss mit einem jungen Mann in einem Technoclub deutlich, dass der wiedergewonnene Hungertrieb im Freud'schen Sinne auch ihren Sexualtrieb reaktiviert hat: «Quanto mais eu tento não desejar eu desejo» (*E*, 01:00:21). Als sie in der darauffolgenden Szene aus der Badewanne steigt, fängt Claras im Close-up gefilmte Scheide wieder an zu menstruieren – ein Bild, mit dem Moara Passoni, im Sinne von Lisa Tenderinis Studie zu Narrativen des Menstruationszyklus,³³¹ ein diskursives Tabu bricht. Claras Körperöffnungen scheiden wieder Sekrete aus, die nicht mehr mit Unreinheit assoziiert werden. Sie verabschiedet sich von dem ihre Kontrollgedanken dominierenden imaginären Antagonisten Mr. Ovo: «'Eu quero crescer', eu falo pro Ovo, que desaparece em silêncio» (*E*, 01:05:08). Die Öffnung ihres Körpers geht mit der Öffnung gegenüber ihren Mitmenschen einher, wie die darauffolgende Szene zeigt, in der Clara die Hand ihrer Mutter ergreift und erstmals einen physischen Kontakt zu ihr herstellt, bevor sie schließlich in der letzten Szene inmitten einer Menschenmasse bei einer politischen Demonstration der kommunistischen Partei *Partido Comunista Revolucionário* (PCR) im Bundesstaat São Paulo gefilmt wird, die historisch maßgeblich an den Aufständen gegen den Präsidenten Collor de Mello beteiligt war. Die von ethnischer Vielfalt geprägte Menschenmasse und das aus ihr hervorgehende lebensfrohe Chaos steht der Menschenleere, dem starren Formalismus, der Leblsigkeit und Abschottung der von einigen anonymen und bedrohlichen weißen Gestalten geprägten «Geisterstadt» Brasília diametral entgegengesetzt gegenüber. Claras körperliche und emotionale «Öffnung» bzw. Heilung von der Magersucht geht mit ihrer Rückkehr in den «offenen» bzw. von kollektiver politischer Partizipation, ethnischer Vielfalt und Streben nach demokratischer Transparenz geprägten Bundestaat São Paulo einher.

Die Verschließung und Öffnung von Claras Körper spiegelt damit nicht nur heterosoziale Geschlechterverhältnisse, sondern steht darüber hinaus in einem metonymischen Verhältnis zu den urbanen und politischen Begebenheiten und fungiert auf metapoetischer Ebene als Reflexion über das Scheitern Brasília's.

331 Vgl. Lisa Tenderini in ihrem noch unveröffentlichten Dissertationsprojekt zu (Gegen-)Narrativen des Menstruationszyklus in der zeitgenössischen Literatur der Romania.

II.5 Narrative der Essstörung in der spanischen Erzählliteratur: Anorexia nervosa, Geschlechterkampf und triebhafte Einverleibung in Almudena Grandes' *Malena, una vida hervida* (1996)

In ihrer Kurzgeschichtensammlung *Modelos de mujer* aus dem Jahr 1996 beschreibt die spanische Autorin Almudena Grandes (1960–2021) in sieben Kurzporträts den «sündhaften» Ausbruch von sieben Frauenfiguren aus traditionellen Geschlechterrollen.³³² Grandes' Protagonistinnen fühlen sich zum Verbotenen hingezogen, weichen von sozialen Normen ab und brechen als alleinstehende, moralisch transgressive und vor dem Hintergrund zeitgenössischer Schönheitsdiktate als «unattraktiv» stigmatisierte Frauenfiguren mit den geltenden *modelos de mujer*. Die siebenteilige Makrostruktur der Sammlung verweist bereits auf die sieben Todsünden, auf die Almudena Grandes in der Schilderung ihrer Frauenschicksale leitmotivisch Bezug nimmt.³³³

In der Kurzgeschichte *Malena, una vida hervida* – deren Protagonistin schon durch ihren Namen die neutestamentarische Sünderin und als Prostituierte rezipierte Maria Magdalena evoziert – stehen die Todsünden der Völlerei und Wollust im Mittelpunkt. Der katholischen Exegese galt die «Urmutter der Sünde», Eva, die Adam zu Gaumen- und Fleischeslust verführte, seit dem Mittelalter als Beweis dafür, dass der ungezügelte Appetit der Frau den Ursprung aller Laster darstellt.³³⁴ Im 20. Jahrhundert wird der Konnex zwischen Essens- und Sexualtrieb schließlich – von seiner Lasterhaftigkeit befreit – zum Gegenstand von Sigmund Freuds Trieblehre. Das Bedürfnis nach Nahrung und Sexualität gelten Freud als von Geburt an vorhandene «Primärtriebe» zur Selbsterhaltung des Individuums bzw. der gesamten Menschheit. Das Nuckeln an der Mutterbrust (*orale Phase*) verschaffe dem Säugling erste erotische Empfindungen, welche sich auf natürliche Weise über die *anale*, *ödipale* und *Latenzphase* bis hin zur *genitalen Phase* entwickeln.³³⁵ Das Grandes' Kurzgeschichte vorangestellte Eingangszitat von Cesare Pavese kündigt die in der katholischen Tradition verteufelte und von Freud aus psychoanalytischer Sicht theoretisierte Ursprungsverwandtschaft von Essens- und Sexualtrieb als zen-

332 Beim vorliegenden Kapitel handelt es sich um eine überarbeitete Version der Artikelpublikation: Claudia Jacobi: Essstörung, Geschlechterkampf und triebhafte Einverleibung in Almudena Grandes' *Malena, una vida hervida* (1996). In: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 260, 2 (2023), S. 345–363.

333 Vgl. hierzu: María De La Paz Aguilera: Los siete pecados capitales en *Modelos de mujer*: la incitación de lo prohibido. In: *Annali Online di Lettere* 1 (2010), S. 38–58.

334 Vgl. dazu: Christine Ott: *Identität geht durch den Magen*, S. 292.

335 Vgl. Sigmund Freud: *Psychologie des Unbewußten. Studienausgabe. Bd. III*. Frankfurt am Main: Fischer 1989, S. 87.

trales Handlungsmotiv an: «En el fondo, el placer de follar no supera al de comer. Si estuviera prohibido comer como está lo otro, habría nacido toda una ideología, una pasión del comer, con normas caballerescas [...]»³³⁶ (M, 71).

Durch die schamlose Darstellung weiblicher Triebhaftigkeit schreibt sich die mitten in die Franco-Diktatur hineingeborene Almudena Grandes in den «erotic turn» der spanischen Literatur nach dem Ende der konservativ-katholischen Zensur ein.³³⁷ Davon zeugte bereits ihr mehrfach preisgekrönter Bestseller-Roman *Lulú*, der schon 1989 mit sämtlichen Tabus brach und Sexualität jenseits heteronormativer Grenzen (Homosexualität, Bisexualität, Transsexualität) sowie Themen von Voyeurismus und Prostitution bis hin zu Inzest, Zoophilie und Nekrophilie bediente. Beth Ann Butler charakterisiert die Erzählliteratur des Postfranquismus darüber hinaus durch die zunehmende literarische Reflexion über Identitätsproblematiken und das damit verbundene Motiv der Essstörung,³³⁸ was auf eine wachsende Infragestellung franquistisch-katholischer Weiblichkeitsideale sowie, in Robert Gugutzers Sinne, auf den Bedeutungsverlust der traditionellen Religion und den daraus hervorgehenden

336 Dabei handelt es sich um ein Leitmotiv in Almudena Grandes' Gesamtwerk: «[...] la comida también es un tema muy importante de mi literatura, en la literatura española contemporánea no se come, o sea, la comida es un tema que no existe. [P]rocuró seguir los pasos de Galdós. Muchas veces mis personajes se definen por lo que comen [...] creo que el sexo y la gula, o si se quiere la lujuria y la gula, o la práctica del sexo y la práctica de la comida son hasta cierto punto caminos paralelos». Almudena Grandes: Interview. In: *Boletín de la biblioteca del Ateneo* 6, 2 (2000), S. 12–13.

337 Vgl. zur Begrifflichkeit des «erotic turn» Janett Reinstädler, die diesen insbesondere im Kino mit Pedro Almodóvar prominent vertreten sieht (z. B. *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, 1980, oder *Laberinto de pasiones*, 1982), jedoch auch in der Literatur anhand eines «Booms» erotischer Erzählliteratur nach 1975 dokumentiert (z. B. Ana Rosetti, Mercedes Abad, Manuel Hidalgo). Janett Reinstädler: *Todo bajo el sol y la luna: el erotic turn de la narrativa española a finales del siglo XX*. In: Dieter Ingenschay (Hg.): *Eventos del deseo. Sexualidades minoritarias en las culturas-literaturas de España y Latinoamérica a fines del siglo XX*. Madrid: Iberoamericana Vervuert 2018, S. 217–230.

338 Beth Ann Butler: *La Anorexia en la Narrativa Española*, S. 110–111. Butler geht dabei auf folgende Werke ein: Ana María Moix, *Vals negro* (1994); Carlos Puerto, *Mi tigre es lluvia* (1997) und *Rosas blancas para Claudia* (2005); Javier López García, *Estela: Diario de una vida adolescente* (1997); Lucía Etxebarria, *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998); Espido Freire, *Irlanda* (1998), *Melocotones helados* (1999) und *Cuando comer es un infierno: Confesiones de una bulímica* (2002); Jordi Sierra i Fabra, *Las Chicas de Alambre* (1999); Gemma Lienas auf Katalanisch verfasstes *Bitllet d'anada i tornada (Billete de ida y vuelta)*, 1999; Luis Martínez de Mingo, *Morir de hambre: Cartas a una anoréxica* (2002); Andrés Barba, *Debilitamiento* (2002); Vicente Muñoz Puelles, *La foto de Portobello* (2004); Fernando Lalanas, *La muerte del cisne* (2004); Nieves Mesón, *Sara y la anorexia: El triunfo del alma sobre la mente* (2006); Alberto Espina, *Alicia y la luna* (2007); Mamen Sánchez, *Gafas de sol para días de lluvia* (2007); Antonia Romero, *Peso cero* (2007); Ana Pomares, *Porque eres mi amiga* (2008). Zu ergänzen wären darüber hinaus Griselda Martín Carpenas *Mujeres en la sombra* (2009) und Beatriz Estebans *Seré frágil* (2017).

Zuwachs des Körperkultes zurückzuführen ist.³³⁹ Dabei handelt es sich zwar, wie bereits aus Kapitel II.1 hervorgegangen ist, nicht um ein rein spanisches Phänomen, der Kontrast zwischen dem während der Franco-Diktatur vorherrschenden Nationalkatholizismus und dem postfranquistischen hedonistischen Körperkult ist jedoch besonders eklatant. Mit Butler kann man in diesem Mentalitätswandel einen Grund für die regelrechte Explosion an Erzählliteratur über Identitätsproblematiken und damit verbundene Essstörungen erkennen. Die Kurzgeschichte *Malena, una vida hervida* reiht sich dementsprechend in eine Vielfalt an Narrativen der Essstörung ein, die im Spanien der 1990er- und 2000er-Jahre einen Boom erfahren und in Butlers Dissertationsschrift bereits eingängig analysiert wurden, weshalb sie nicht im Mittelpunkt der vorliegenden Untersuchung stehen werden.³⁴⁰

In Bezug auf Grandes' *Malena, una vida hervida* wurde das Motiv der Essstörung hingegen noch keiner systematischen Analyse unterzogen. Zwar hat die Forschung auf den Bruch mit konventionellen Weiblichkeitsentwürfen hingewiesen³⁴¹ und eine allgemeine «transposición de apetitos» sowie die Symbolik der sieben Todsünden in der gesamten Kurzgeschichtensammlung *Modelos de mujer* erkannt,³⁴² es fehlen aber noch Studien, die die vielfältigen Wechselwirkungen zwischen Essens- und Sexualtrieb genauer in den Blick nehmen und dabei erörtern, wie sich Grandes zu über Jahrhunderte tradierten kulturgeschichtlichen Diskursen verhält, welche die Machtverhältnisse zwischen Mann und Frau über das Essen kodieren. Zudem soll veranschaulicht werden, dass in Grandes' Kurzgeschichte die «wesentliche[n] Ereignisse im Leben des grotesken Leibes» nach Michail Bachtin eine tragende Rolle spielen, insbesondere Essen, Trinken, Sexualität, Krankheit, Tod, Zerteilung und Verschlingung.³⁴³ Wie in der Untersuchung zu Ananda Devis *Manger l'autre* (2018) (Kapitel II.3) sind diese topischen Momente in Bachtins karnevalesker Logik der Umkehrung etablierter Hierarchien als Ausdruck von Gegenweltlichkeit lesbar, welche der etablierten Ordnung eine transgressive Ausnahmeordnung entgegen-

339 Vgl. S. 20 und 132ff. der vorliegenden Studie.

340 Beth Ann Butler: *La Anorexia en la Narrativa Española*, S. 110–111.

341 Vgl. z. B. Fernando Valls: Por un nuevo modelo de mujer. Sobre la trayectoria narrativa de Almudena Grandes (1989-1998). In: *Iberoromania: Revista dedicada a las lenguas y literaturas iberorrománicas de Europa y América* 52 (2000), S. 10–29, hier: S. 22–26.

342 Vgl. hierzu: María De la Paz Aguilera: Los siete pecados capitales en *Modelos de mujer*, S. 23; Laura Pache Carballo: La transposición de apetitos en *Modelos de mujer* de Almudena Grandes. In: Jesús Murillo Sagredo/Laura Peña García (Hg.): *Sobremesas literarias: En torno a la gastronomía en las letras hispánicas*. Madrid: Aleph 2015, S. 479–486; Shelley Godsland: The Importance of Being Esbelta: Fatness, Food and Fornication in Almudena Grandes' *Malena, una vida hervida*. In: Dies./Nickianne Moody (Hg.): *Reading the Popular in Contemporary Spanish Fictions*. Newark: University of Delaware Press 2004, S. 59–73.

343 Michail Bachtin: *Rabelais und seine Welt*, S. 359.

setzen. In der folgenden Analyse wird deutlich werden, dass die Figuren in *Malena, una vida hervida* über ihr Ess- und Sexualverhalten einen Geschlechterkampf austragen, der traditionell festgeschriebene Machtverhältnisse unterminiert und ihnen eine solche transgressive Ausnahmeordnung entgegensetzt. Die Entstehung von Malenas Essstörung wird zunächst durch ihre Internalisierung des etablierten patriarchalen Diskurses begünstigt, der Fleischverzehr als männliches Privileg mit Macht assoziiert und die Frau – wie anhand einer Reihe von Romanen aus derselben Zeit exemplarisch untermauert wird – als vom männlichen Raubtier verfolgtes essbares Tier stigmatisiert (1). Eine Reihe libidinöser Kompensationsmechanismen ermöglichen Malena im Laufe der Erzählung, ihren Hunger durch progressive Verschiebung auf andere Sinne zu stillen, sich zunehmend von der sexualisierten Metapher der essbaren Frau zu emanzipieren und vom passiven Objekt des männlichen Blicks zum aktiv handelnden und machtausübenden Subjekt zu werden, wodurch die etablierte Ordnung zunehmend infrage gestellt wird (2). Der groteske Höhepunkt wird in einer abschließenden Orgie weiblicher Verfügungsgewalt über das männliche Fleisch erreicht, in der Malena als autonepiophile Männerfresserin erscheint, die sich ihren Liebhaber im wahrsten Sinne des Wortes einverleibt (3). Durch die Bachtin'sche Komik der Umkehrung wird die Kurzgeschichte damit als Inszenierung einer Gegenweltlichkeit lesbar, welche der etablierten Ordnung eine transgressive Ausnahmeordnung entgegensetzt, die die Grausamkeit patriarchaler Strukturen vorführt und der Lächerlichkeit preisgibt.

II.5.1 Zur Internalisierung der etablierten Ordnung: Die Entstehung von Malenas Essstörung und die Gleichsetzung von Fleischverzehr und Macht

Almudena Grandes eröffnet ihre Geschichte chronologisch relativ weit am Ende der erzählten Handlung: In einer einleitenden Analepse erfährt der Leser, dass sich das dreißig Jahre lang herbeigesehnte Wiedersehen von Malena mit ihrem Jugendschwarm Andrés als Desaster entpuppt. Bereits seinen Anblick – der ihr damals «heiß-kalte Zitteranfalle über den Rücken jagte» – beschreibt Malena als heftige Enttäuschung: Der einst fragile Körper des Geliebten habe sich in eine «dicke, halbgare Wurst» verwandelt, seine zarten Augenringe in einen «Tränensack über einem Tränensack über einem weiteren Tränensack» und von den einst kantigen Gesichtszügen gehe nun ein «aufgedunsenes» und «wabbeliges Doppelkinn» aus (*M*, 75). Der Ekel, den Malena beim Körperkontakt mit Andrés verspürt, wird durch die Tiermetaphorik besonders deutlich zum Ausdruck gebracht: Andrés küsst sie mit einem solchen Ungeschick, dass es ihr den Atem abschnürt, beschmiert ihr Gesicht mit nach kanarischen Zigarren riechendem «Sabber» und schnarcht in ihrem Bett so geräuschvoll wie ein «an Asthma erkranktes Nilpferd» (*M*, 75). Die Diskrepanz

zwischen Malenas rosiger Erwartung und der ernüchternden Realität erzeugt zunächst eine auf der karnevalesken Logik der Umkehrung beruhende komische Wirkung: «Había vivido esperando a Andrés y por fin lo tenía durmiendo a su lado, roncando como un hipopótamo enfermo de asma» (M, 76).

Die übergewichtige Teenagerin Malena hatte im Alter von fünfzehn Jahren «aus Liebe» beschlossen, ganz «mit dem Essen aufzuhören» und sich in eine «anmutige Elfe» zu verwandeln, um endlich von ihrem Schwarm Andrés wahrgenommen zu werden,³⁴⁴ nachdem sie von ihrem sozialen und familiären Umfeld mehrfach dazu angehalten worden war, ihren gesellschaftlich als «sündhaft» konnotierten Essenstrieb zu unterdrücken. Der akute Nahrungsentzug löste eine dreißig Jahre andauernde Magersucht aus, in der sie eine Reihe von körperlichen Kompensationsmechanismen entwickelte, die das Essen zunehmend zum Fetischobjekt machen und ihren Ausbruch aus gesellschaftlichen Maßregelungstopoi eindrucksvoll illustrieren.

Die gleich zu Beginn des Textes geäußerte Einsicht Sinnlosigkeit und Absurdität ihres dreißig Jahre andauernden Hungerns ruft Suizidgedanken hervor. Um zu vermeiden, dass die Schuld an Malenas für den 7. Mai 1990 geplanten Selbstmord Dritten zugeschrieben wird, verfasst sie einen Abschiedsbrief an einen unbekanntem Richter, dessen Inhalt immer wieder Rückblenden in die Vergangenheit auslöst.

Die erste Analepse schildert die demütigenden Diskriminierungserfahrungen, die zur Internalisierung patriarchaler Machtverhältnisse führten und Malenas Magersucht in ihren Jugendjahren den Weg ebneten. Die Erzählerstimme reiht aus einer vermeidlich objektiven Außenperspektive Zahlen aneinander und stellt fest, dass Malena mit fünfzehn Jahren, einer Größe von hundertdreiundsechzig Zentimetern und einem Gewicht von zweiundachtzig Kilogramm als «regelrechte Kuh» bezeichnet werden könne. Damit hebt sie die soziale Akzeptanz des *fat shaming* bzw. der sozialen Stigmatisierung des übergewichtigen Frauenkörpers im hegemonialen Diskurs hervor, der die spanische Erzählliteratur der 1990er- und 2000er-Jahre leitmotivisch durchzieht:³⁴⁵ «Malena, quince años recién cumplidos, ciento setenta y tres centímetros de altura, ochenta y dos kilos de peso, una auténtica vaca» (M, 78).

Beim Flaschendrehen wird Malena von Andrés, der bereits alle anderen Mädchen aus der Gruppe geküsst hat, völlig übersehen. Durch ihr Übergewicht macht sie die Erfahrung, für das andere Geschlecht und letzten Endes für die gesamte Klassengemeinschaft, die wiederum als Mikrokosmos die Gesamtgesellschaft abbildet, unsichtbar zu werden:

344 «Dejé de comer a los quince años, ¿sabe usted? A los quince años empecé a alimentarme, a ingerir lo estrictamente necesario para ir tirando, verdura hervida, carne hervida, pescado hervido, vida hervida... Y todo por amor, que ya es triste, lo imbéciles que podemos llegar a ser las mujeres» (M, 77).

345 Vgl. hierzu vertiefend S. 123ff. der vorliegenden Studie.

Alguien protestó, es que ya no queda ninguna más, explicó él, claro, es verdad, los demás le dieron la razón y ella no se atrevió a decir nada, porque nadie la miraba, nadie la mencionaba, nadie parecía darse cuenta de que aún quedaba ella, intacta, sola, muda...

Diese schmerzhafteste Erfahrung setzt sich beim Kleidungskauf fort, der sich als «[la] tortura más atroz» erweist (M, 78). Im Kaufhaus bekommt Malena regelmäßig zu spüren, dass ihr Körper von der Gesellschaft, in der sie lebt, in ihrer Altersklasse nicht vorgesehen ist («No conocía [...] milagro más auténtico que una falda de su talla», M, 78). Um überhaupt passende Kleidung zu finden, muss sie sich in der Senioren- und Schwangerschaftsabteilung bedienen und wird dabei regelmäßig von ihrer Mutter unter Druck gesetzt. Diese bricht in Tränen aus, als sie ihre Tochter dabei beobachtet, wie sie sich in der Umkleidekabine des *Corte Inglés* in einen Badeanzug für Seniorinnen zwingt:

[...] su madre [...] se había echado a llorar al contemplarla desnuda en el ambiente más hostil – un diminuto probador de *El Corte Inglés* – mientras ella se embutía a presión en un bañador negro, con aros en el pecho y refuerzos en las caderas, que finalmente habían encontrado en el último rincón de la planta de señoras, ¡PROMOCIÓN ESPECIAL!, TURISMO PARA LA TERCERA EDAD, ANÍMESE, MUJER. LA VIDA EMPIEZA AHORA... Su madre lloraba y ella, el bañador encajado sólo a medias, los tirantes enrollados sobre la cintura y la lengua fuera, por el esfuerzo, la miraba sin entender muy bien lo que pasaba. Pero, mírate bien, hija mía, había escuchado al final, entre sollozos, pero si parece que tienes cuarenta años... (M, 78–79)

Die den geltenden Schönheitsstandards entsprechende, inhibierende Mutterfigur («mujer muy hermosa», M, 78), übernimmt auch hier eine Schlüsselrolle bei der Perpetuierung misogynen Weiblichkeitsideale. Völlig verzweifelt darüber, dass ihre Tochter «wie eine Vierzigjährige» aussehe, drängt sie sie unentwegt zu einem Arztbesuch und einer strengen Diät. Diesem Rat folgt Malena erst nach der demütigenden Erfahrung des Flaschendrehens – zur großen Freude ihrer Mutter, die die Gewichtsreduktion und das dadurch anvisierte Ziel der «Schönheit» als Lösung «aller» Probleme und Wendung zum «Guten» herbeisehnt: «He decidido ponerme a régimen, mamá, dijo solamente. Ella le sonrió, la abrazó, y le habló bajito, ya verás como todo sale bien, ya lo verás, qué guapa te vas a poner, Malena...» (M, 80). Die Logik des schlanken Frauenkörpers als Schlüssel zum Glück wird schließlich vom Arzt auf den Punkt gebracht. Er diagnostiziert Malena «genetisch bedingtes» Übergewicht und empfiehlt, ihre «problematischen» Erbanlagen durch eiserne Disziplin zu ästhetisieren, um mit einem schlanken Körper dem männlichen Blick zu genügen: «[...] mira, hija, tu problema es que eres una gorda congénita. Te voy a poner un régimen muy duro. Si lo haces a rajatabla, adelgazarás, y te quedarás con buen tipo, eso seguro» (M, 80–81). Dadurch wird deutlich, dass die Macht des männlichen Blicks auch in der spanischen Erzählliteratur der 1990er- und 2000er-Jahre die weiblichen Schönheitsstandards festlegt, die Frau definiert und ihren sozialen

Erfolg ausmacht. Schließlich ist Almudena Grandes' Protagonistin mit ihrer Situation nicht allein: Vergleichbar ist etwa die Lage der Protagonistin Claudia in Carlos Puertos *Rosas blancas para Claudia* (2005), die ebenfalls anfängt abzunehmen, um ihrem Schwarm zu gefallen,³⁴⁶ oder diejenige der pubertierenden Alicia in Antonia Romeros *Peso cero* (2007), die, nachdem ihre Mutter ihr beigebracht hat, dass ihr Aussehen ihre ›Visitenkarte‹ sei, davon überzeugt ist, dass ein ›Fettklößchen‹ bei allen ›Ekel‹ hervorrufe und dass sich niemand für sie interessierte, bevor sie mit dem Abnehmen begonnen hatte («Una bola de grasa no le gusta a nadie, da asco. Hasta que no empecé a adelgazar ningún chico se fijó en mí», *PC*, 131). Auch in Beatriz Estebans *Seré frágil* (2017) erhofft sich die Protagonistin Sara durch die drastische Gewichtsreduktion die Aufmerksamkeit ihres besten Freundes, der im Laufe der Handlung zu ihrem ›novio‹ wird,³⁴⁷ während Marta in Gemma Lienas' *Billete de ida y vuelta* durch einen Kommentar ihres Handballtrainers zu ihrem ›schwergewichtigen Hinterteil‹ so nachhaltig verunsichert wird, dass sie Schuldgefühle beim Essen entwickelt.³⁴⁸

Die heranwachsende Malena macht sich den patriarchalen Blick auf den Frauenkörper so sehr zu eigen, dass sie dem Rat ihres Arztes folgt und anfängt zu hungern, um von ihrem geliebten Andrés im Klassenverband als ›konsumierbares Sexualobjekt‹ wahrgenommen zu werden. Grandes' Protagonistin Malena reduziert ihre Ernährung zunächst im Wesentlichen auf gekochtes Gemüse. Dabei erreicht sie jedoch nicht das angestrebte Ideal der ›bezaubernden Elfe‹ (*M*, 82), sondern bewegt sich immer noch ›innerhalb der typologischen Grenzen‹ des ›einheimischen Schinkens‹ (*M*, 83) und setzt ihren Körper damit wiederholt mit tierischem Fleisch gleich («jamona nacional», *M*, 83; «auténtica vaca», *M*, 78; «una cerda», *M*, 14).

Diese Internalisierung hegemonialer Topoi teilt Malena ebenfalls mit der gestörten Selbstwahrnehmung zahlreicher anorektischer Protagonistinnen der Erzählliteratur ihrer Zeit: So nimmt sich etwa die siebzehnjährige Marta in *Billete de ida y vuelta* als «una oca» (*BIV*, 41), «una foca total» (*BIV*, 48) und – wie auch die dreiundzwanzigjährige Protagonistin in Luis Martínez de Mingos *Morir de hambre: Cartas a una anoréxica* – als «vaca» wahr (*BIV*, 49; *MDH*, 135). In *Rosas blancas para Claudia* vergleicht sich die Protagonistin ebenfalls mit einer Kuh, einem gemästeten Weih-

346 «Si a su chico preferido no le gustaba porque estaba gorda, ella adelgazaría. Por él, para él» (*RBC*, 39).

347 «Había sido la razón por la que quería verme bonita, por la que quería ser perfecta. Para él y, después, quizás para mí [...]» (*SF*, 128); «para que pudiera sentirse orgulloso de su novia» (*SF*, 154).

348 «[...] este comentario se me incrustó en el cerebro y aunque no quería recordarlo, reaparecía de vez en cuando y me hacía sentir culpable, especialmente cuando acababa de merendar una hamburguesa cargada de mayonesa y ketchup, y una coca-cola» (*BIV*, 52).

nachtstruthahn, einer «cerda» (*RBC*, 39) und einem «jamón ibérico colgado en un gancho» (*RBC*, 39):

[...] hecha una vaca ¿Ella, que quería dejar de ser ese monstruo horrible que veía en el espejo, con el estómago colgándole hasta las rodillas, o los doctores, que insistían en cebarla como un pavo de Navidad para que reventara de una puta vez? (*RBC*, 36)

Die ständige Gleichsetzung des Frauenkörpers mit Fleisch ordnet sich in einen Diskurs ein, den die Kulturanthropologin Nan Mellinger bis in die Steinzeit zurückverfolgt. Wie bereits in der Einleitung herausgestellt wurde, zeigt sie in ihrer Studie *Fleisch. Ursprung und Wandel einer Lust* (2000), dass der Fleischverzehr über die gesamte Menschheitsgeschichte hinweg als männliches Privileg mit Macht in Verbindung gebracht wird. Das durch den Fleischkonsum versinnbildlichte hierarchische Geschlechterverhältnis bringt Mellinger in der plakativen Formel «Die Frau isst kein Fleisch. Sie ist Fleisch»³⁴⁹ auf den Punkt. In der Einleitung wurde an Beispielen, die bis in die griechische Antike zurückreichen, veranschaulicht, dass dem Mann in diesem «Beute-Raubtier-Schema»³⁵⁰ traditionell die Rolle des fleischfressenden Prädatoren und der Frau diejenige des essbaren, gejagten Tieres zuteilwird.³⁵¹ Besonders eindrucksvoll wird diese Metaphorik in Marie Darrieussecqs dystopischen Roman *Truismes* (1996) veranschaulicht, in dem sich eine junge Frau, die sich im Rahmen ihrer Anstellung in einer Parfümerie prostituiert und von ihren Kunden wie ein konsumierbares Objekt behandelt wird, allmählich in eine Sau verwandelt, ein Bild, das laut Dearbhla McGrath paradigmatisch für den Stellenwert der Frau in der dargestellten Gesellschaft steht.³⁵²

Bemerkenswerterweise wird auch Malena leitmotivisch mit denjenigen Fleischsorten verglichen – bzw. setzt sie sich in ihrer unbewussten Internalisierung des patriarchalen Blicks selbst mit den Fleischsorten gleich – die europaweit zu den beliebtesten Lebensmitteln gehören («auténtica vaca», *M*, 78; «jamona», *M*, 83; «cerda», *M*, 14). Von dieser Gleichsetzung zwischen tierischem und weiblichem Fleisch, welche sich – wie Carol J. Adams bereits im Jahr 1990 in *The Sexual Politics of Meat* gezeigt hat und Monika Setzwein in *Ernährung – Körper – Geschlecht: zur sozialen Konstruktion von Geschlecht im kulinarischen Kontext* (2004) sowie Laurie Penny in *Meat Market: Female Flesh Under Capitalism* (2011) medienwirksam veranschaulicht haben – als sexualisierte Metapher

³⁴⁹ Nan Mellinger: *Fleisch*, S. 144.

³⁵⁰ Ebda., S. 146.

³⁵¹ Vgl. S. 17 der vorliegenden Studie. Nan Mellinger: *Fleisch*, S. 147.

³⁵² Dearbhla McGrath: *Trauma and Transformation*, S. 145–166, hier: S. 147.

für die Frau als Objekt männlicher Begierde und Verfügbarkeit etabliert hat,³⁵³ wird sich Malena im Laufe der Geschichte schrittweise emanzipieren.

Während der Mann seit der Antike als Jäger und (Fleisch-)Esser inszeniert wird, liest man bereits in Verhaltensratgebern aus dem 13. Jahrhundert, dass es für die Frau als Nachkommin der Ursünderin Eva keine größere Unart gebe als die Schlemmerei.³⁵⁴ Da die Frau von Natur aus «anfälliger für sinnliche Versuchungen» sei, wurde ihr trieborientiertes Verhalten, angefangen bei ihrem Appetit, im historischen Rückblick durchgehend unterdrückt, um den männlichen Körper und seine Seele nicht in Versuchung zu bringen.³⁵⁵ Die patriarchale Kontrolle über den weiblichen Appetit mittels religiöser Beschämung und Moralisierung spielt auch in Almudena Grandes Kurzgeschichte eine zentrale Rolle.³⁵⁶ So wird beispielsweise Malenas Heißhunger auf Süßwaren explizit mit Sündhaftigkeit in Verbindung gebracht. Nachdem Malena sich in Folge einer einjährigen Diät traut, durch die Türen einer als «Tempel des höchsten Glücks» betitelten (*M*, 83) und mit einem riesigen Foto des Magermodells Twiggy gekrönten Luxusboutique zu schreiten, und dort abermals den «Urteilsspruch» vernehmen muss, dem sie für immer entkommen zu sein glaubte («lo siento, pero no tenemos talla para ti...», *M*, 83), wird sie in Form von «palmeras glaseadas» (*M*, 83) im Schaufenster einer Gourmetbäckerei mit der Todsünde der Völlerei konfrontiert:

Miró a su derecha para encontrar la esencia del bienestar resumida en una vitrina, el escaparate de una pastelería de lujo desde el que la virtud y el pecado, el infierno y la gloria, la tentaban con pareja insistencia. Ahora entro, y me compro una palmera glaseada, y voy, y me la como, se dijo [...]. (*M*, 83)

Sie widersteht der Versuchung, bis sie erfährt, dass sich Andrés während seines Wehrdienstes ungeschickt verletzt hat und im Krankenhaus liegt. Als er sich beim Militär zunehmend in größere Dummheiten verstrickt, wird Malena immer hungrier, nimmt sich aber weiterhin vor, ihren Essenstrieb bis zum immer unwahrscheinlicher werdenden Wiedersehen mit Andrés zu unterdrücken:

Y yo no sé por qué, no entiendo lo que me pasaba, pero a medida que aquel cretino se iba enredando en todas las estupideces posibles, yo tenía cada vez más hambre, y no podía comer, no podía, ¿comprende usted?, hasta que él volviera, y no volvía, estaba demasiado ocupado en bajarse el Guinness, el récord de individuo más tonto de todos los tiempos, fue entonces cuando

³⁵³ Vgl. dazu: Ole Fischer: Männlichkeit und Fleischkonsum – historische Annäherungen an eine gegenwärtige Gesundheitsthematik. In: *Medizinhistorisches Journal* 50, 1/2 (2015), S. 42–65, hier: S. 43.

³⁵⁴ Vgl. Christine Ott: *Identität geht durch den Magen*, S. 292.

³⁵⁵ Ebd. Ott weist darauf hin, dass es Frauen bereits in der römischen und griechischen Antike untersagt war, Wein zu trinken.

³⁵⁶ Vgl. Shelley Godsland: *The Importance of Being Esbelta*, S. 64–65.

empecé con lo de las manías sustitutorias, es difícil de explicar; usted a lo mejor no lo entiende, pero yo me consolaba... (M, 85)

II.5.2 Kompensationsmechanismen und Geschlechterkampf

Das offensichtliche metonymische Verhältnis zwischen unerfülltem Essens- und Sexualtrieb versucht Malena durch psychologische Kompensationsstrategien auszugleichen, die im Sinne von Alfred Adler als Versuch gelesen werden können, ihren auf die soziale Stigmatisierung ihres Körpergewichts zurückzuführenden Minderwertigkeitskomplexen entgegenzuwirken.

Zunächst beschränkt sich Malenas Transgression auf ihre Gedankenwelt: Während sie sich seit ihrer Kindheit selbst zum essbaren Vieh degradiert sah, imaginiert sie nun ihre Mitmenschen als essbare Objekte, indem sie ihnen einen Geschmack zuordnet. Angefangen bei ihren Eltern, die sie zum Objekt des *male gaze* erzogen haben, beginnt Malena, ihre Mitmenschen in ihrer Imagination selbst zum essbaren Objekt zu degradieren: «Su madre sabía a tarta de limón con merengue tostado por encima, su padre a callos recién hechos y un poco picantes, su hermano mayor a besugo asado a la espalda, con mucho ajo...» (M, 85).

Obwohl sich Malena selbst weiterhin für übergewichtig und unattraktiv hält, bemerkt sie eine Veränderung in der Wahrnehmung ihrer Mitmenschen. Plötzlich bekommt sie in der Schule bessere Noten, welche ihre Klassenkameradinnen auf ihr attraktives Äußeres zurückführen. Damit zeigt Grandes im Sinne der amerikanischen Soziologinnen Julie Guthman und Melanie DuPuis, dass der schlanke Körper in der zeitgenössischen Gesellschaft zum Gradmesser für Selbstdisziplin wird, wohingegen Übergewicht konsequent als Mangel an Selbstbeherrschung und Leistungsbereitschaft gedeutet wird und somit als Grundlage dafür dient, «Dicke» und «Dünne» in sozialer Anerkennung «würdige» und «unwürdige» Menschen einzuteilen.³⁵⁷ Der Körper wird zur Projektionsfläche hierarchischer gesellschaftlicher Ordnung und laut Pierre Bourdieu zum «Kapital» bzw. zum Dreh- und Angelpunkt sozialer Anerkennung.³⁵⁸

Durch die permanente Triebunterdrückung wird Malenas Appetit immer stärker: Tagsüber denkt sie an Essen, nachts träumt sie von Essen, betrachtet es, riecht es, vermisst es. Durch diese ausgeprägte Sehnsucht nach dem Essen unterscheidet sie sich von klassischen klinischen Fällen der Magersucht, bei denen der Essenstrieb durch exzessive Schuld- und Ekelgefühle zunehmend unterdrückt

³⁵⁷ Julie Guthman/Melanie DuPuis: *Embodying Neoliberalism*, S. 445.

³⁵⁸ Pierre Bourdieu: *La Distinction*, S. 112ff.

wird.³⁵⁹ Besonders deutlich wird Malenas Essstörung auf einer Studienreise nach Italien: Während ihre Kommilitonen die Vorzüge der italienischen Küche genießen, ernährt sie sich von zuckerfreiem Tee und granuliertem Eiweißpräparat aus der Tüte. Auf der Studienreise begegnet sie auch ihrem zukünftigen Ehemann, dem fünfundzwanzigjährigen Aleister, dem sie einen ‹Fünf-Sterne-Geschmack› zuschreibt: ‹Entenmagret mit einer süß-sauren Pflaumensauce› (M, 88). Sie kehrt den Topos der essbaren Frau um, indem sie den Mann in ihrer Imagination zum konsumierbaren Objekt macht und empört reagiert, als Aleister ihren Vornamen zum Madeleine-Gebäck deformiert: ‹[...] me llamaba Madalena, como a los bollos, que a veces llegué a pensar que lo hacía sólo para mortificarme, porque, hay que ver, ponerme a mí un nombre comestible, a quién se le ocurre...› (M, 88).

Die Machtverhältnisse, die über die Metaphorik der Frau als essbares Objekt artikuliert werden, verfolgt Christine Ott bis auf Rousseaus *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761) zurück. Die hier entworfene getrennte Speiseordnung für Männer und Frauen begründet Rousseau mit einer ‹natürlichen› Vorliebe der Frauen für Milchspeisen, Zucker und vegetarische Kost, die als Zeichen weiblicher Unschuld konnotiert werden.³⁶⁰ Nach einer nicht standesgemäßen Liebesbeziehung mit ihrem Hauslehrer soll die adlige Julie mit einem Freund ihres Vaters verheiratet werden. Die ‹reizlose› Ernährung wird damit letzten Endes als Kontrollinstrument eingesetzt, das Julie vom Ehebruchgedanken abbringen soll: Die weibliche Sexualität soll durch die Maßregelung bei Tisch eingedämmt werden.³⁶¹ In diesem Sinne kann das weibliche Schlankheitsideal nicht nur als Schönheitsideal, sondern auch als Instrument der Machtausübung über den weiblichen Körper verstanden werden. Frauen sollen durch Maßhalten bei Tisch kontrolliert werden, damit sie symbolisch nicht zu viel Platz und Macht einnehmen.³⁶² Fleischverzehr und Alkohol sind hingegen bereits laut Rousseau Männersache und gefährden die

359 Deutsche Hauptstelle für Suchtfragen (Hg.): Anorexia Nervosa (Magersucht). In: <https://www.dhs.de/suechte/essstoerungen/anorexia-nervosa#:~:text=Menschen%20mit%20einer%20Magersucht%20unterdr%C3%BCcken,als%20Triebbefriedigung%20gesehen%20und%20abgelehnt> [letzter Zugriff: 12.10.2023].

360 Christine Ott: *Identität geht durch den Magen*, S. 145–153.

361 Ebd.

362 Ebd. «A cultural fixation on female thinness is not an obsession about female beauty but about female obedience». Naomi Wolf: Hunger. In: Melanie A. Katzman/Patricia Fallon u. a. (Hg.): *Feminist Perspectives on Eating Disorders*. New York: Guilford Press 1994, S. 97. «Fear of female flesh and fat is fear of female power [...]. Public horror of female meat, society's sick fascination with eating disorders, is part of a structure of patriarchal capitalist control founded on horror of women's physical power». Laurie Penny: *Meat Market. Female Flesh Under Capitalism*. Winchester/Washington: John Hunt 2011, S. 32–33.

weibliche Tugend.³⁶³ Derartige Diskurse über ‹angeborene› geschlechtsspezifische Ernährungspräferenzen wurden historisch immer wieder vonseiten der Medizin untermauert. So behauptete beispielsweise der Psychiater Carl Wilhelm Ideler im Jahr 1847, dass der widerstandsfähigere männliche Körper Fleisch besser verdaue, wohingegen die weibliche Vorliebe der Frau für ‹zarte› Lebensmittel ihre physiologische Disposition spiegele.³⁶⁴ Der niederländische Arzt und Physiologe Jakob Moleschott brachte 1852 die weibliche Vorliebe für leichte Kost mit ihrer minderwertigen Muskelkraft und Hirntätigkeit in Zusammenhang:

Mit dem minder lebhaften Stoffwechsel der Frau steht die geringere Muskelkraft, die ruhigere sinnige Thätigkeit des Hirns, welche sich weder leicht zu großen Ausschweifungen des Denkens [...] noch zu wilder Leidenschaft steigern lässt, in nothwendigem Zusammenhange [...]. Wegen dieses langsameren Stoffwechsels bedarf die Frau weniger Nahrung und minder nahrhafter Speisen als der Mann.³⁶⁵

Der Chemiker Justus von Liebig hob hingegen die positiven Auswirkungen des Fleischkonsums auf den Muskelaufbau hervor. Der männliche Körper könne Fleisch nicht nur besser verarbeiten, sondern dessen überhaupt nicht entbehren, um der geschlechtsspezifischen Erwartungshaltung seines Kräfteinsatzes gerecht werden zu können.³⁶⁶ Schließlich stellt Monika Setzwein in ihrer soziologischen Studie aus dem Jahr 2004 fest, dass bestimmte Nahrungsmittel bis heute geschlechtlich kodiert sind: Fleisch und Alkohol stehen in der westlichen Gesellschaft nach wie vor für ‹Männlichkeit›, wohingegen sich ‹Weiblichkeit› durch einen kontrollierten Umgang mit ‹gesundem› Essen ausdrücke.³⁶⁷

Die von Malena als Demütigung empfundene Gleichsetzung mit einem Madeleine-Gebäck kann bereits als unbewusste Distanzierung gegen diese von ihr verinnerlichte Maßgabe einer sitzamen und gezügelten Ehefrau gelesen werden. Es ist jedoch bezeichnend, dass Malena Aleisters exzessiven Fleischkonsum zu diesem Zeitpunkt auf bewusster Ebene noch als Argument anbringt, um die Hochzeit mit ihm zu rechtfertigen – schließlich würden seine ‹ekelerregenden› Vorlieben bei

³⁶³ Christine Ott: *Identität geht durch den Magen*, S. 148, 151.

³⁶⁴ «Dass den Verdauungsorganen des Weibes mehr eine vegetabilische, leicht assimilierbare, wenig reizende Kost, zarte Gemüse, Mehlspeisen, Milch, und dergleichen zusagen, spricht schon eine angeborene Vorliebe für dieselben aus». Carl Wilhelm Ideler: *Die allgemeine Diätetik für Gebildete*. Halle: Schwetschke und Sohn 1846, S. 412.

³⁶⁵ Jakob Moleschott: Literarische Übersicht. In: *Zeitung zur Verbreitung naturwissenschaftlicher Kenntniß und Naturanschauung für Leser aller Stände* 30 (1852), S. 210. Vgl. auch: Ole Fischer: *Männlichkeit und Fleischkonsum*, S. 51.

³⁶⁶ Vgl. Ole Fischer: *Männlichkeit und Fleischkonsum*, S. 52.

³⁶⁷ Vgl. Monika Setzwein: ‹Männliches Lustprinzip› und ‹weibliches Frustprinzip?›, S. 506. Für diesen bibliographischen Hinweis danke ich der Studentin Finia Kletzien.

Tisch sie niemals in Versuchung bringen, ihre maßvollen Essgewohnheiten aufzugeben: «Total, me dije, teniendo en cuenta lo asquerosa que es la comida que le gusta, no voy a tener muchos problemas. No contaba yo con el cordero asado, ni con las carnes rojas» (M, 88).

Die Assoziation von Fleisch, insbesondere rotem Fleisch, und männlicher Stärke stellt auch der Soziologe Pierre Bourdieu her. In seiner Beschreibung der französischen Arbeiterklasse der 1970er-Jahre ordnet er starken Fleischkonsum als performative und diskursive Herstellung eines «männlichen Habitus» gegenüber exzessivem Verzehr von Rohkost und Salat als «weiblichen Habitus» ein. Während Männer sich vom Fleischverzehr Stärke, Muskelkraft, Potenz und Gesundheit versprechen, befürchten Frauen Hautunreinheiten, gesteigertes Aggressionspotential und «unnatürliche» Kräftigkeit. Sie verspüren genau den «Ekel», den auch Malena gegenüber Aleisters Vorliebe für Hammelbraten und rotes Fleisch manifestiert:

[L]a philosophie pratique du corps masculin comme une sorte de *puissance*, grande, forte, aux besoins énormes, impérieux et brutaux, qui s'affirme dans toute la manière masculine de tenir le corps, et en particulier devant les nourritures, est aussi au principe de la division des nourritures entre les sexes, division reconnue, tant dans les pratiques que dans le discours, par les deux sexes. Il appartient aux hommes de boire et de manger plus, et des nourritures plus fortes, à leur image. Ainsi à l'apéritif, les hommes seront servis deux fois (et plus si c'est fête) et par grandes rasades, dans de grands verres [...] et ils laisseront les amuse-gueule (biscuits salés, cacahuètes, etc.) aux enfants et aux femmes, qui boivent un petit verre ('il faut garder ses jambes') d'un apéritif de leur fabrication (dont elles échangent les recettes). De même, parmi les entrées, la charcuterie est plutôt pour les hommes, comme ensuite le fromage, et cela d'autant plus qu'il est plus fort, tandis que les crudités sont plutôt pour les femmes, comme la salade : ce sont les uns ou les autres qui se resserviront ou se partageront les fonds de plats. La viande, nourriture nourrissante par excellence, forte et donnant de la force, de la vigueur, du sang, de la santé, est le plat des hommes, qui en prennent deux fois, tandis que les femmes se servent une petite part : ce qui ne signifie pas qu'elles se privent à proprement parler ; elles n'ont réellement pas envie de ce qui peut manquer aux autres, et d'abord aux hommes, à qui la viande revient par définition, et tirent une sorte d'autorité de ce qui n'est pas vécu comme une privation ; plus, elles n'ont pas le goût des nourritures d'hommes qui, étant réputées nocives lorsqu'elles sont absorbées en trop grande quantité par les femmes (par exemple, manger trop de viande fait 'tourner le sang', procure une vigueur anormale, donne des boutons, etc.), peuvent même susciter une sorte de dégoût.³⁶⁸

Laut Jacques Derrida macht die Tatsache, dass der Jäger andere Lebewesen tötet und dadurch Macht über sie erlangt, den Fleischkonsum zu einer symbolischen Machtdemonstration, durch die sich jede Führungspersonlichkeit in der westlichen Welt definiere:

368 Pierre Bourdieu: *La Distinction*, S. 211–214.

[...] dans nos contrées, qui aurait quelque chance de devenir un chef d'État, et d'accéder ainsi 'à la tête', en se déclarant publiquement, et donc exemplairement, végétarien ? Le chef doit être mangeur de chair.³⁶⁹

Monika Setzwein bezeichnet den männlichen Fleischkonsum in diesem Zusammenhang als «Signum von Superiorität», welches dazu diene, «Herrschaftsansprüche» zu markieren, darunter auch «die [Herrschaft] des männlichen über das weibliche Geschlecht».³⁷⁰

Im Laufe der Geschichte befreit sich Malena zunehmend von über das Essen kodierten Machtverhältnissen und Geschlechterkonstruktionen. Nach einer ersten Phase der imaginativen Inbesitznahme ihrer Familienmitglieder und ihres zukünftigen Ehemanns Aleister als essbare Objekte lernt sie, ihren Hunger symbolisch durch progressive Verschiebung auf ihre anderen Sinne zu stillen, und avanciert zunehmend vom passiven Objekt des männlichen Blicks zum aktiv handelnden und machtausübenden Subjekt.

Nach ihrer Rückkehr aus Italien beginnt Malena zunächst eine schriftliche Korrespondenz mit ihrem künftigen Ehemann, findet das wahre «Mittel zum Überleben» (M, 89) jedoch in der Verschiebung ihres Appetits auf die taktile Wahrnehmung, die das Essen zum Fetischobjekt macht. Während sie, ihrer traditionellen Geschlechterrolle entsprechend, eine Zwischenmahlzeit für ihren Vater zubereitet, stößt sie mit ihrem jüngeren Bruder zusammen, steckt dabei versehentlich einen Finger in die «süße, kalte und dickflüssige» Kondensmilch und erlebt ein «köstliches Gefühl» (M, 89). Sie nimmt die Dose mit in ihr Zimmer, penetriert sie mit ihrer gesamten Hand und zieht diese im Anschluss langsam wieder heraus. In diesem mit der Dose simulierten Geschlechtsakt nimmt Malena bezeichnenderweise die phallische Rolle bzw. die Machtposition ein. Die Freud'sche Korrelation zwischen Essens- und Sexualtrieb wird insbesondere darin deutlich, dass ihr «verbotenes Vergnügen» (M, 89) auch ihren Hunger stillt: «Aquella noche no cenó, no tenía hambre» (M, 90). Erotische Erfahrungen über ihren Tastsinn macht Malena darüber hinaus, wenn sie ihre Hände in eine Schüssel mit russischem Salat eintaucht und sich in einer mit lauwarmen Spaghetti und Butter ausgelegten Badewanne wälzt.

Als sie erfährt, dass die Hoffnung auf ein Wiedersehen mit Andrés immer aussichtsloser wird, weil dieser in Havanna von einem Revolutionsgericht aufgrund seiner Mittäterschaft an der Flucht kubanischer Bürger nach Miami zu einer Haftstrafe von zehn Jahren und acht Monaten verurteilt wurde, beschließt sie, Aleister zu heiraten. Gleichwohl stört sie sich daran, dass dieser im Restaurant regelmä-

³⁶⁹ Jacques Derrida: *Points de suspension*, S. 294–95; siehe dazu auch: Christine Ott: *Identität geht durch den Magen*, S. 313.

³⁷⁰ Monika Setzwein: *Ernährung — Körper — Geschlecht*, S. 130.

ßig ein halbes frisch gebratenes Lamm verschlingt und – ohne um Erlaubnis zu bitten – einfach ihren grünen Salat mitisst. Malenas vegetarische Kost steht symbolisch für die maßvolle Unterbindung ihrer weiblichen Sexualität und Triebe, wohingegen Aleister als dominanter Fleischesser auftritt, der über Malenas Kopf hinweg handelt. Malenas autonom getroffene Entscheidung für die Hochzeit zeugt dennoch von ihrer zunehmenden *agency* und wird von einer Verschiebung ihrer Kompensationsmechanismen auf den Geruchssinn begleitet. Direkt nach ihrem Beschluss zerquetscht sie im Badezimmer zwei große Zwiebelblutwürste, indem sie mit den Fingerspitzen ihrer rechten Hand auf die Darmhaut drückt, bis diese an mehreren Stellen aufplatzt und eine rote Masse aus Blut und Speck hervorquillt, mit der sie ihr Gesicht beschmiert. Daraufhin zieht Malena ihr Oberteil aus, wiederholt den Vorgang mit der zweiten Wurst, verteilt deren Inhalt auf ihrer Brust und ist erregt vom Geruch der Innereien der Wurstwaren aus Schweinefleisch, während die Beschreibung der schmierigen Überreste des toten Tieres beim Leser Ekel hervorrufen. Das Gefühl der Machtlosigkeit angesichts Andres' Schicksals verstärkt den Verschiebungsmechanismus ihrer sexuellen Lust auf das Essen als Fetisch und Stimulans. Die damit verbundene Machtdemonstration wird symbolisch durch die Zerstörung der Wurst als Phallussymbol illustriert und durch Malenas Entscheidung untermauert, mit ihrer Hochzeitsreise nach Griechenland die Ära des Geruchsinns als Lustquelle einzuläuten. Hier sättigen die intensiven Gewürze ihre Nase bereits, bevor sie beginnt, kalorienlose Weinblätter zu verspeisen, die den Salat als Leibgericht ersetzen und zumindest in gekochter Form den seit Rousseau als ‚männlich‘ konnotierten Alkohol enthalten. Aleister muss sich darüber hinaus mit Hackfleisch zufriedengeben, was Malena mit ironischer Genugtuung darauf zurückführt, dass es in Griechenland keine Ochsen, d. h. kastrierte Bullen, gebe. Seinen ungestillten Hunger habe er jedoch zu diesem Zeitpunkt noch durch einen gesteigerten Sexualtrieb kompensiert:

Aleister se tuvo que aguantar con la carne picada, ¡ja!, eso fue lo mejor, que no hay bueyes en Grecia, anda que no me reí yo, y claro, como estaba muerto de hambre, pues le daba mejor por las siestas pasionales. (*M*, 92)

Von diesem Moment an werden die über das Essen kodierten Machtverhältnisse sukzessive in ihr Gegenteil verkehrt: Zunächst entdeckt Aleister Bohnen und Venusmuscheln als Leibgericht, welche als Weiblichkeitssymbol auf seine einsetzende ‚Verweichlichung‘ hindeuten. Nach einem Harnsäureanfall verschreibt ihm der Arzt eine Diät, die nur alle fünfzehn Tage eine kleine Portion gegrilltes Rindfleisch erlaubt. Schließlich verzichtet Aleister gänzlich auf Fleisch und wird zum Vegetarier, was laut Monika Setzwein in der westlichen Gesellschaft auch in den 2000er-Jahren noch für Schwäche und Virilitätsverlust steht: «Vegetarisch lebende

Männer gelten vielfach als verweichlichte Schwächlinge». ³⁷¹ Auf performativer Ebene versucht Malena, das durch Essen kodierte ungleiche Machtverhältnis zunächst aufrechtzuerhalten, indem sie ihrem Ehemann ein Kilo Fleisch aus Ávila schenkt. Sie gibt zu bedenken, dass ihr Mann ihr noch gefiel, als er nach Entenmagret roch, jedoch durch die Bohnen und Venusmuscheln einen unausstehlichen Geschmack nach abgestandenem Haferbrei entwickelte («*todavía sabía a magret de pato, todavía me gustaba [...] todo fue de mal en peor hasta que empezó a saber a porridge de la semana anterior*», *M*, 92). Ihr Verhältnis zu Aleister, der bereits durch seinen Namen aus dem Griechischen – «*xein*», dt. «*abwehren, schützen*», und «*andros*», dt. «*der Mann*» – als «*Verteidiger der Männer*» auftritt, wird immer deutlicher als Geschlechterkampf inszeniert. Wie bereits aus Malenas Namen aus dem Hebräischen «*Migdal*», dt. «*Turm*» bzw. die «*Überlegene*», «*die Erhabene*», hervorgeht, wird sie sich zunehmend als aktives, machtausübendes Subjekt ihrer Handlungen durchsetzen. Es wird für Malena immer schwieriger, ihren Appetit zu zügeln. Sie verschlingt heimlich kleine Stücke Fleisch, zwingt sich dann jedoch dazu, sich weiterhin vornehmlich von Diätprodukten aus der Apotheke zu ernähren, um ihre Linie zu halten. Während Aleister Salat zubereitet, entdeckt sie dessen «*knackiges*» Geräusch und verschiebt ihre Völlerei nun auf den Gehörsinn. Im Sinne C. G. Jungs erscheint dieser Kompensationsmechanismus als «*funktionaler Ausgleich*» bzw. als «*Selbstregulierung des psychischen Apparats*». ³⁷² Um ein seelisches Gleichgewicht herzustellen, kompensiert Malena ihre Abhängigkeit von gesellschaftlichen Maßregelungstopoi mit einer Machtdemonstration über Leben und Tod der «*verbotenen*» Nahrungsmittel. Sie lässt frisch gekochte Baisers, gesalzenen Fisch und gebratenes Schwein über die Klinge springen und ist vom Geräusch ihres «*schallenden Todes*» sexuell erregt. Aleisters Impotenz auslösende Fleischabstinenz wird hingegen überdeutlich als Machtverlust dargestellt und mündet schließlich in seinem plötzlichen Erstarren nach dem Nachtisch – als hätte ihn der Zuckerüberschuss als Sinnbild seiner «*Verweichlichung*» zum Tode geführt. Bezeichnenderweise fordert Aleister seine Frau mit seinen letzten Worten dazu auf, ihn zu töten, wobei diese beteuert, mit ihrem Verhalten lediglich zur Wiederherstellung der traditionellen Geschlechterrollen beitragen zu wollen: «*Y ella sí lo quería recuperar aquel sabor [de magret de pato], recuperar a Aleister, no materle, como sugirió él al expirar, sino todo lo contrario, devolverle un poco a la vida*» (*M*, 95). Es scheint, als habe Malenas zunehmende Distanzierung vom gesellschaftlichen Rollenideal der gemäßigten Frau mit gezügeltem Appetit ihrem Ehemann jegliche Existenzgrundlage entzogen.

³⁷¹ Monika Setzwein: *Ernährung – Körper – Geschlecht*, S. 133.

³⁷² Carl Gustav Jung: *Psychologische Typen*. In: Theodor Schieder (Hg.): *Gesammelte Werke. Bd. VI*. Stuttgart: Union-Verlag 1995. Bd. VI, S. 478.

In Malenas außerehelicher Beziehung zum erheblich jüngeren Vicente werden stereotype geschlechtsspezifische Machtverhältnisse endgültig in ihr Gegenteil verkehrt: An drei Tagen der Woche ‹prostituiert› er sich für fünftausend Peseten, indem er vor ihren Augen in einer regelrechten Fressorgie riesige Essensmengen verschlingt und durch dieses visuelle Spektakel ein befriedigendes Sättigungsgefühl in ihr hervorruft. Vicente zeigt sich überrascht, als er bemerkt, dass Malena dabei nicht unter dem Tisch masturbiert. Damit verschieben sich Malenas Kompensationsmechanismen zunehmend vom Fetischobjekt des Essens auf ihre männlichen Mitmenschen, die ihr durch die Ausführung der von ihr erteilten Handlungsanweisungen als Ersatzbefriedigung dienen. Bezeichnenderweise erfolgt diese Machtdemonstration genau im Moment der ‹höchsten Verweichlichung› von Aleister – ein Zeitpunkt, zu dem ihr auch ihre absolute Handlungsunfähigkeit bezüglich eines Wiedersehens mit ihrer zunehmend ‹verweichlichten› Jugendliebe bewusst wird: Andrés hat sich im Gefängnis in einen Mann verliebt und wurde aufgrund seiner Verstrickung in erneute kriminelle Machenschaften zu weiteren zehn Jahren Zwangsarbeit in einem Gefängnis in Wisconsin verurteilt.

II.5.3 Rache durch autonepiophile und anthropophage Machtdemonstration

Durch einen weiteren Auszug aus Malenas Brief an den Richter wird ein Zeitsprung in die Gegenwart eingeleitet, der zurück zum Beginn der Geschichte führt. Die sechszwanzigjährige Malena berichtet von der Diagnose einer Stoffwechselerkrankung, die ihren Metabolismus seit vielen Jahren dahingehend verändert habe, dass sie alles essen könne, ohne zuzunehmen. Seit ihrem Wiedersehen mit Andrés ernähre sie sich ausschließlich von extrem kalorienreicher Nahrung in enormen Mengen, habe aber lediglich knappe drei Kilo zugenommen. Die Stoffwechseleränderung führt Malena die Sinnlosigkeit ihres Kontrollzwangs über den eigenen Körper vor Augen und löst Suizidgedanken aus, die sie noch in derselben Nacht in die Tat umsetzen möchte. Besonders verärgert ist sie darüber, dass es nicht mehr in ihrer Macht stehe, sich durch eine etwaige Gewichtszunahme an sich selbst bzw. an Andrés, ‹el hombre más tonto del mundo› (*M*, 99), zu rächen: ‹se había echado a llorar como una cría, porque ahora ni vengarse de Andrés, ni de ella misma podía› (*M*, 100). Ihre körperlichen Minderwertigkeitskomplexe scheinen überwunden zu sein, als sie sich selbst im Spiegel als attraktive Frau wahrnimmt³⁷³ und auf der Party ihrer Freundin Milagros das Büffet plündert. Die Absurdität ihres Schicksals wird durch die Überlegung untermauert, dass sie den jungen Andrés nie besitzen

373 ‹La verdad es que se encontró muy atractiva› (*M*, 100).

wird, während der für sie nicht mehr begehrenswerte, gealterte Andrés ihr als angehende Selbstmörderin unerwünschte Komplimente über ihr Äußeres machen würde. Die Begegnung mit Andres' wesentlich jüngeren Neffen, dem jüngsten Sohn ihrer Freundin Milagros, bietet ihr schließlich die Möglichkeit, sich an ihrer Jugendliebe zu rächen. Wie bereits der Name suggeriert, erscheint Andresito als «la exacta réplica» (*M*, 101) des jungen Andrés, den sie immer noch liebte, jedoch niemals besitzen kann. Die Beschreibung des pubertierenden Andresito, der wie sie selbst in jungen Jahren unter einer Neigung zur Gewichtszunahme leidet,³⁷⁴ evoziert bis auf den Wortlaut das äußere Erscheinungsbild seines Onkels in Jugendjahren³⁷⁵ und ruft in Malena die gleichen körperlichen Reaktionen hervor:

[...] un adolescente de cuerpo frágil y adorable, cuyos labios finísimos, apenas sugeridos, sostenían la tácita insinuación de un amante pérfido y experto, una promesa que bastó para desatar una incontrolable sucesión de escalofríos, calientes y helados a un tiempo, en el centro exacto de su columna vertebral. (*M*, 101)

Die Umkehrung traditioneller geschlechtsspezifischer Rollenzuschreibungen erreicht in der Beziehung mit dem eigentlich homosexuellen Andresito ihren Höhepunkt: Malena bricht nicht nur durch das Verhältnis mit einem wesentlich jüngeren Liebhaber ein soziales Tabu, sondern übernimmt innerhalb des intimen Machtgefüges auch eine eindeutig dominante, ja sogar übergriffige Rolle. Nachdem sie Andresito gefragt hat, ob er gern sündigt, «packt» sie ihn am Arm, «zerrt» ihn zur Straße, «schmeißt» ihn ins Auto und nimmt ihn mit nach Hause (*M*, 102). Dort fordert sie ihn auf, sich nackt in ihre Badewanne zu legen, während sie sämtliche Fertiggerichte aus ihrem seit drei Monaten stets gut gefüllten Kühlschrank zubereitet und ihm diese auf einem Tablett serviert. Andresito hat Angst vor ihr und betont, dass er «nicht auf Mädchen stehe», woraufhin Malena herrisch entgegnet, dass sie eine «reife Frau» sei und ihn lediglich füttern wolle.³⁷⁶ Daraufhin zieht sie sich aus, legt sich selbst sowie Andresito ein Lätzchen an und überfüttert ihn mit dem Befehl «abre la boquita para mamá» (*M*, 103) mit Unmengen an Spargelkuchen, Gazpacho, *Quiche Lorraine*, gebratenem Seebarsch, Garnelen, Paprikawurst, gebratener Hähnchenbrust, Lammhähnchen etc. Im autonepiophilen Rollenspiel erreicht die Machtdemonstration der Protagonistin einen ersten Höhepunkt: Sie

374 «Tenía una gran tendencia a engordar y en el cine nunca triunfan los gordos» (*M*, 102).

375 Vgl. die Beschreibung von Andres: «[...] los labios finísimos, apenas sugeridos, que ella había querido interpretar siempre como la tácita insinuación de un amante pérfido y experto, los labios cuya sola visión fuera antes capaz de desencadenar una incontrolable sucesión de escalofríos, calientes y helados a un tiempo, en el exacto centro de su columna vertebral» (*M*, 75).

376 «¿Qué me vas a hacer?, preguntó con voz de susto, ya te he dicho que no me gustan las chicas. Yo no soy una chica, imbécil, contestó ella, soy... lo que se dice una mujer madura, y sólo voy a darte de comer, así que desnúdate y métete en la bañera, vamos» (*M*, 103).

zwängt Andresito in die Rolle des Schwachen, Hilfsbedürftigen, der völlig von ihr als Mutterfigur abhängig ist, während sie durch die Nahrungszufuhr die Macht über Leben und Tod des imaginierten Säuglings erlangt. Durch die Penetration seines offenen Mundes mit Essen und Soßen, welche Shelly Godsland leitmotivisch mit Sperma assoziiert,³⁷⁷ nimmt Malena die phallische Machtposition ein. Ohne selbst essen zu müssen, ruft allein dieser Anblick in ihr ein befriedigendes Sättigungsgefühl hervor,³⁷⁸ wodurch sie wieder zu Sinnen kommt und beschließt, doch keinen Selbstmord zu begehen und stattdessen das Leben auszukosten, «solange sie noch Zähne» habe: «apuraría la vida hasta el final mientras siguiera teniendo dientes» (*M*, 104). Andresito liegt hingegen zunehmend regungslos vor ihr. Seine Augenlider sind halb geschlossen, die Lippen geschwollen, die Haut an den Wangen fahl, fast durchsichtig. Vor lauter Erschöpfung kann er sie nicht mehr ansehen, während sie weiterhin versucht, in Soße getränktes Fleisch in ihn hineinzustopfen. Während der junge Liebhaber an der Überfütterung durch die Nahrungsmittel, auf die Malena selbst ihr Leben lang verzichtet hat, stirbt, erlebt sie ein orgasmisches Lustgefühl («su cuerpo ardía, ardía de placer y ardía por dentro», *M*, 104). Erst jetzt erfährt der Leser, dass die Essensorgie mit dem Geschlechtsakt einhergeht und sich Andresito «dentro de ella» (*M*, 104) befindet, was ihren Körper im Bachtin'schen Sinne zu einem «grotesken» Körper macht, der im Akt des Essens- und des Geschlechtsakts seine «Unfertigkeit und Geöffnetheit»³⁷⁹ offenbart, «über seine Grenzen hinaus[geht], [...] schluckt, verschlingt».³⁸⁰

Malenas Triebunterdrückung, die symbolisch mit ihrem Vegetarismus einhergehend, findet im abschließenden anthropophagen Akt ein provokatives Ende. Wie der Inhalt der Fertigprodukte in ihrem Kühlschrank dokumentiert, ist die Protagonistin in der Zwischenzeit wieder zur Fleischesserin geworden, was auf der Handlungsebene dadurch sinnfällig wird, dass sie das patriarchale Machtgefüge des Mannes als «fleischessendes Oberhaupt» bzw. Raubtier und der Frau als «essbare Beute» bzw. gejagtes Wild progressiv in ihr Gegenteil verkehrt. Bereits der Verweis auf Malenas Zähne scheint sie mit einem Raubtier zu assoziieren. Wenn sie Andresito schließlich während des Geschlechtsakts «sehr behutsam» «besteigt», um sein «Leben nicht zu gefährden» (*M*, 105), evoziert Grandes den Mythos der *vagina dentata*, den Sigmund Freud in der westlichen Welt im Zusammenhang mit seinen Theorien zum Kastrationskomplex bekannt machte. Ursprünglich geht das Motiv auf den südostasiatischen Kulturraum zurück, der zahlreiche Mythen über Frauen mit bezahnten Vaginen hervorgebracht hat, welche ihre Sexualpartner während

³⁷⁷ Shelley Godsland: *The Importance of Being Esbelta*, S. 68.

³⁷⁸ «Ella no comía, no lo necesitaba, tenía bastante con mirarle, con beberse su sonrisa» (*M*, 103).

³⁷⁹ Michail Bachtin: *Rabelais und seine Welt*, S. 323.

³⁸⁰ Ebda.

des Geschlechtsakts kastrieren oder gar ermorden, so z. B. im polynesischen Mythos des Erlösergotts Maui: Beim Versuch, das ewige Leben durch die Rückkehr in den Uterus seiner Mutter zu erlangen, wird Maui von ihrer bezahnten Vagina zweigeteilt und getötet. Der *Vagina-dentata*-Mythos inszeniert den Frauenkörper als etwas Bedrohliches, das kontrolliert werden muss, um den männlichen Phallus und die damit symbolisch einhergehende Machtposition nicht zu gefährden. Am Ende der Kurzgeschichte wird der Machtverlust des männlichen Subjekts durch die angedeutete Kastration und die anschließend angedeutete Einverleibung durch die Protagonistin eindrucksvoll veranschaulicht. Wenn sich Malena abschließend fragt, wonach ihr Geliebter wohl schmecken würde,³⁸¹ und feststellt, dass das ‹wahre Festessen› gerade erst begonnen habe,³⁸² erscheint die einst zum essbaren Objekt degradierte Protagonistin als Männerfresserin, die im kannibalistischen Akt die symbolische Degradierung des Frauenkörpers zu konsumierbarem Fleisch provokativ beim Wort nimmt, in ihr Gegenteil verkehrt und sich in einer grotesken Orgie weiblicher Verfügungsgewalt über das männliche Fleisch im Geschlechterkampf durchsetzt.

II.5.4 Fazit

Durch die abschließende Einverleibung ihres Liebhabers kommt Almudena Grandes' Protagonistin Malena zu einem völlig anderen Schluss als die namenlose Protagonistin von Marie Darrieussecqs Erfolgsroman *Truismes* (1996). Wie Christine Ott gezeigt hat, stellt diese durch ihren zunehmenden Widerwillen gegen Fleisch im Sinne von Carol J. Adams eine Verbindung zwischen Feminismus und Vegetarismus her. Ihre Essstörung wird durch eine unbewusste Identifikation mit Tieren als Opfer menschlicher Esslust ausgelöst und durch das damit verbundene Empfinden, selbst ein konsumierbares Objekt zu sein.³⁸³ Malenas karnivore Machtdemonstration erscheint vielmehr als parodistisch überzeichnete Umkehrung traditionell ‹männlich› konnotierten Triebverhaltens, das, wie im folgenden Kapitel deutlich werden wird, über die Motive der ‹Fresssucht› und libidinösen Einverleibungswünsche beispielsweise in Marco Ferreris *La grande bouffe* (1973), Daniel Sánchez Arévalos *Gordos* (2009) oder Walter Sitis *Resistere non serve a niente* (2012) thematisiert wird. Damit wählt Almudena Grandes zwar ein vor dem Hintergrund der katholischen Sexualmoral der Franco-Zeit, in der sie aufgewachsen ist, besonders provokatives Narrativ, hebt jedoch die grundlegenden Muster patriarchaler Machtausübung kei-

³⁸¹ «se preguntó a qué sabría su inesperado amante, qué delicioso sabor tendría» (*M*, 104).

³⁸² «el festín verdadero no había hecho nada más que comenzar» (*M*, 105).

³⁸³ Christine Ott: *Identität geht durch den Magen*, S. 308–309; Carol J. Adams: *The Sexual Politics of Meat*, S. 34–40.

neswegs auf, sondern setzt deren Logik fort: Die von ihr dargestellten Körper bleiben Projektionsflächen hierarchischer Geschlechterordnungen, deren Machtverhältnisse lediglich in ihr Gegenteil verkehrt werden. Malenas Ausbruch aus androzentrischen Schönheitsdiktaten, patriarchalen Maßregelungstopoi und der Logik des *male gaze* ist gerade dadurch bedingt, dass sie selbst zum traditionell männlich konnotierten triebhaften Aggressor wird. Die weibliche Selbstermächtigung vollzieht sich in diesem Geschlechterkampf auf Kosten der männlichen Opfer, die sich die Protagonistin auf immer brutalere und gleichwohl parodistisch-komische Weise gefügig macht. Die Bachtin'sche Logik der Umkehrung traditioneller Hierarchien erscheint dabei als Grundmechanismus des *Malena, una vida hervida* zugrunde liegenden Humors: Die über das Essen kodierte Machtverhältnisse zwischen dem Essenden und dem Gegessenen werden sukzessive in ihr Gegenteil verkehrt und versetzen die Protagonistin dadurch zunehmend in die traditionell männlich konnotierte Rolle des dominanten, übergriffigen, aggressiven und schließlich regelrecht misshandelnden «Prädatoren». Durch wiederkehrende Effekte der Komik, des Ekels und der humorvollen Distanzierung scheint Grandes rezeptionsästhetisch keine Identifikation ihrer Leserinnen mit ihrer Protagonistin zu intendieren. Vielmehr legt sie durch die Komik der Umkehrung und die parodistisch verzerrende Symbolik des Essens die Gewalt etablierter Strukturen offen, führt die Absurdität patriarchalen Triebverhaltens und die diesem zugrunde liegenden Machtverhältnisse vor und gibt sie der Lächerlichkeit preis.

II.6 Narrative ‹männlicher› Essstörungen: Von der ‹Fresssucht› als Symptom habituell verinnerlichter Herrschaftsstrukturen

Wie im vorigen Kapitel zu Almudena Grandes' karnevalesker Umkehrung etablierter Geschlechterverhältnisse bereits angedeutet wurde, beruft sich die Autorin auf eine jahrhundertealte Tradition etablierter Machtverhältnisse, welche auch durch männliche Figuren im zeitgenössischen Film und Roman abgebildet werden. Dabei wird Männlichkeit in der Regel mit triebhafter Ess- und Fleischeslust assoziiert, während männliche Magersucht weitestgehend als diskursives Tabu erscheint, welches nur sehr vereinzelt in literarischen Texten vorkommt und Gegenstand des Kapitels II.6 sein wird. Nach einem panoramischen Überblick zur Darstellung männlicher triebgesteuerter Adipositas (1) wird das Motiv anhand von Walter Sitis Roman *Resistere non serve a niente* (2012) einem detaillierten *close reading* unterzogen (2).

II.6.1 Einführender Überblick zur Darstellung männlicher triebgesteuerter Adipositas (Marco Ferreri, Michel Houellebecq, Daniel Sánchez Arévalo, Amélie Nothomb)

Die Medienlandschaft der letzten fünfzig Jahre inszeniert zahlreiche Beispiele esssüchtiger Männer, die durch ihre Gier über Jahrhunderte tradierte zwischengeschlechtliche Dominanzverhältnisse illustrieren und fortschreiben. Wenn es um männliche ‹Fressattacken› geht, mag man zunächst an Marco Ferreris französisch-italienischen Spielfilm *La grande bouffe* aus dem Jahr 1973 denken, in dem vier wohlstuierte, gutbürgerliche Protagonisten den Freud'schen Konnex zwischen Essens- und Sexualtrieb überdeutlich inszenieren, indem sie in einer gemeinsamen Fress- und Sexorgie kollektiv Suizid begehen. Das ‹große Fressen› ist gepaart mit sexueller Gier und dem Wunsch nach Dominanz über den objektifizierten Frauenkörper; über den die Protagonisten in Form von drei Prostituierten ‹verfügen›, die das Anwesen nacheinander angewidert verlassen. In der zeitgenössischen Literatur wird dieses Verhältnis beispielsweise in Manuel Vázquez Montalbáns Kriminalromanen durch die Figur des beliebten Privatdetektivs Pepe Carvalho auf den Punkt gebracht, der behauptet: «El sexo y la gastronomía son las cosas más serias que hay».³⁸⁴

Die Freud'schen ‹Primärtriebe›, Nahrungsaufnahme und Libido, fasst Michel Houellebecq in *Plateforme* einprägsam zusammen: «On peut habiter le monde sans le comprendre, il suffit de pouvoir en obtenir de la nourriture, des caresses et de

384 Manuel Vázquez Montalbán: *Tatuaje*. Zaragoza: GP Ediciones 2005, S. 194.

l'amour» (P, 368). In *Les particules élémentaires* (1998) wird dieses Gleichgewicht bereits in der frühen Kindheit des Protagonisten Bruno gestört. Seine Heißhungerattacken fungieren als Kompensation für die mangelnde Liebe seiner Eltern. Im Laufe des Romans verschiebt sich der Heißhunger auf sein Sexualverhalten. Das Freud'sche Zusammenspiel von alimentärem und sexuellem Trieb wird besonders deutlich, als Bruno seine sexuellen Dominanzphantasien nach einer regelrechten «Fressattacke» durch den Besuch eines Porno-Kinos zu befriedigen sucht:

Bruno commença à manger. Il se stabilisa rapidement autour d'un parcours alimentaire qui descendait le boulevard Saint-Michel. D'abord il commençait par un hot-dog, dans l'échoppe au croisement de la rue Gay-Lussac ; il continuait un peu plus bas par une pizza, parfois un sandwich grec. Dans le McDonalds au croisement du boulevard Saint-Germain il engloutissait plusieurs cheeseburgers, qu'il accompagnait de Coca-Cola et de milk-shakes à la banane ; puis il descendait en titubant la rue de la Harpe avant de se terminer aux pâtisseries tunisiennes. En rentrant chez lui il s'arrêtait devant le *Latin*, qui proposait deux films porno au même programme. (PE, 188)

Einen besonderen Stellenwert erlangt die Darstellung der Wechselverhältnisse zwischen übersteigertem Essens- und Sexualtrieb ebenfalls in der Ensemblekomödie *Gordos* (2009) des spanischen Filmregisseurs Daniel Sánchez Arévalo. Er erzählt die verschachtelten Geschichten der Patienten einer Therapiegruppe zur Behandlung von Übergewicht und verfolgt die persönliche Entwicklung ihrer jeweiligen Ess- bzw. Es-Störung über mehrere Monate. Als der Therapeut Abel (Roberto Enríquez) gleich zu Beginn der ersten Sitzung provokativ in seine unkonventionelle Behandlungsmethode einführt, indem er sich vor seinen Patienten entkleidet und diese dazu auffordert, ihr Schamgefühl beiseitezulegen und dasselbe zu tun, wird deutlich, dass seine Patientinnen aufgrund ihres äußeren Erscheinungsbildes besonders unter Minderwertigkeitskomplexen leiden, während sich der adipöse Kriminalkommissar Andrés (Fernando Albizu) offensichtlich keinerlei Gedanken über seine körperliche Attraktivität macht wenn er sich sofort ungeniert die Kleider vom Leib reißt. Vielmehr hat er die Therapie aufgrund seiner familiären Krankheitsgeschichte aufgesucht. Zur Selbstbeschreibung wählt er die Farbe «Rosa» und assoziiert diese bezeichnenderweise mit einem Schwein («rosa, como los cerdos», G, 00:55:22), welches in der westlichen Welt von den frühen Kirchenvätern bis hin zur Freud'schen Psychoanalyse als Sinnbild der niederen Triebe gilt. In der Tat ist Andrés' gesamtes Leben auf sein überproportionales Streben nach Triebbefriedigung fokussiert: Sein gieriges Essverhalten steht in Analogie zu seinem ausgeprägten Sexualtrieb, den er mit seiner ebenso adipösen Frau Beatriz (Teté Delgado) ungezügelt auslebt. Andrés' maßloses Begehren richtet sich auch auf in der allgemeinen Wahrnehmung als «ekelerregend» geltende Objekte: So beschreibt er beispielsweise, wie er bei der Untersuchung der Leiche eines Mannes, der in einem teuren Luxusrestaurant am Ehering seiner Frau erstickt war, den Drang verspürte, den Ring in den Mund zu nehmen und abzulutschen, um

die mit Schleim benetzte unleserliche Inschrift besser entziffern zu können. Dieses im Flashback als «unkontrolliert» und «triebhaft» beschriebene Verhalten befriedigt bemerkenswerterweise seinen Appetit, was auf rezeptionsästhetischer Ebene Ekel hervorruft: «[...] ni lo pensé, lo juro, fue un acto reflejo... El problema es que me gustó, sabía a ostras de Belón» (G, 00:13:35). Die Ablehnung dieser Figur durch die Zuschauenden wird durch Andrés' Charakterisierung als Vater gesteigert, der seine pubertierenden Zwillinge sträflich vernachlässigt und als «Eindringlinge» bzw. «Störfaktoren» in der libidinösen Beziehung mit seiner Ehefrau wahrnimmt.³⁸⁵

Noch deutlicher wird die Verbindung zwischen Fettleibigkeit, moralischer Niederträchtigkeit und Ekel durch die märchenhaft anmutenden Bösewichte, die Amélie Nothomb ihren im folgenden Kapitel näher zu betrachtenden extrem dünnen, engelhaften weiblichen Figuren dichotomisch entgegenstellt. Catherine Rodgers hat in ihrem 2003 erschienenen Aufsatz «Nothomb's Anorexic Beauties» gezeigt, wie etwa die Figuren der «elderly gentlemen» Prétéxat Tach in *Hygiène de l'assassin* (1992), Bernardin in *Les Catalinaires* (1995) oder Omoichi in *Stupeur et tremblements* (1999) durch die Unmengen an fettiger, unappetitlicher Nahrung, die sie verzehren, Ekel evozieren und ihre Mitmenschen ihrer Würde und Menschlichkeit berauben, indem sie sie symbolisch «verschlingen».³⁸⁶

Auch in Walter Sitis Roman *Resistere non serve a niente* (2012) ruft der Protagonist Tommaso immer wieder Ekel hervor. Inwiefern der adipöse Männerkörper analog zu den in den anderen Kapiteln fokussierten Frauenkörpern als Projektionsfläche gesellschaftlicher Dominanzverhältnisse gelesen werden kann, wird im Folgenden an Sitis Fallbeispiel diskutiert.

II.6.2 «Fresssucht» als Symptom habituell verinnerlichter Herrschaftsstrukturen in Walter Sitis *Resistere non serve a niente* (2012)

Anhand von Walter Sitis 2013 mit dem *Premio Strega* ausgezeichnetem Roman *Resistere non serve a niente* (2012) kann veranschaulicht werden, dass die Nar-

³⁸⁵ «Nunca me he preocupado por mis hijos. Siempre me han importado una mierda. No me he hecho cargo de ellos, incluso he llegado a sentir que eran intrusos en casa que solo estaban allí para perturbar y molestar» (G, 01:25:32).

³⁸⁶ Catherine Rodgers: Nothomb's Anorexic Beauties. In: Susan Bainbrigge/Jeanette den Toonder (Hg.): *Amélie Nothomb: Authorship, Identity, and Narrative Practice*. Oxford/New York u. a.: Peter Lang 2003, S. 50–63, 216. Vgl. dazu auch: Matthias Kern: «L'embonpoint gagnant du terrain». Les correspondances corporelles et identitaires d'Amélie Nothomb dans *Une forme de vie*. In: Ana de Medeiros/Mark Lee (Hg.): *Identité, Mémoire, Lieux: Le passé, le présent et l'avenir d'Amélie Nothomb*. Paris: Classiques Garnier 2018, S. 145–156.

orative männlicher ‹Fresssucht› habituell verinnerlichte Herrschaftsstrukturen spiegeln, die im Sinne Pierre Bourdieus im Zusammenhang mit einer verdeckten ‹symbolischen Gewalt› stehen, welche die ‹männliche Herrschaft› hervorbringt, institutionell verfestigt und legitimiert.³⁸⁷ Der aus bescheidenen Verhältnissen stammende Finanzbroker Tommaso rächt sich an seiner Vergangenheit, indem er durch eine Magenoperation in sein ‹physisches Kapital› investiert, sich den Körper der reichen und dominierenden Machtelite zulegt und das Model und Escortgirl Gabry als Frau an seiner Seite ‹kauft›. Dank dieses Habitus partizipiert Tommaso Aricò, dessen sozialer Aufstieg bereits im Namen (it. ‹arricchire›, dt. ‹bereichern›, ‹reich werden›) eingeschrieben ist, an der laut Connell ‹hegemonialen Gruppe› der ‹transnationalen Business-Männlichkeit›,³⁸⁸ welche im Staatschef und Geschäftsmann Silvio Berlusconi im Italien der 1990er- und 2010er-Jahre ihre größte Vollendung fand. Der außerordentliche Appetit des Protagonisten und sein sexueller, ökonomischer und zwischenmenschlicher Machthunger werden somit als Chiffre gesellschaftlicher Dominanzverhältnisse lesbar.

Obwohl sich Walter Sitis Romanfigur Tommaso Aricò hervorragend in das oben dargestellte Panorama macht- und triebgesteuerter männlicher Figuren einreihet, die gesellschaftliche Dominanzverhältnisse habituell verkörpern, hat sich die Forschung im Rahmen der weltweiten Finanzkrise und Rezession nach 2008 bislang vornehmlich auf Sitis realistische Darstellung der Finanzwelt fokussiert. Dabei wurde ein besonderes Augenmerk auf die sprachliche Verwendung von Anglizismen und ökonomischem Fachvokabular sowie die Verquickung ökonomischer und sexueller³⁸⁹ sowie ökonomischer und künstlerischer³⁹⁰ Semantik gelegt und in diesem Zusammenhang über Sitis Zuordnung zum rechten oder linken politischen Spek-

387 Pierre Bourdieu: *La domination masculine*, S. 7–8.

388 Connell Raewyn: *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*. Berlin: Springer VS 2014, S. 42, 335.

389 Alberto Casadei: La globalizzazione vista dalla borgata-Italia. Su *Resistere non serve a niente* di Walter Siti. In: Silvia Contarini/Margaritha Marras u. a. (Hg.): *La letteratura italiana al tempo della globalizzazione*. Paris-Nanterre: Presses Universitaires de Paris Ouest 2014, S. 269–278; Davide Colussi: *Resistere non serve a niente* di Walter Siti. In: *Treccani Magazine* (13.06.2013). http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Strega/Colussi.html [letzter Zugriff: 06.09.2023]; Damiano Sinfonico: Un'archeologia del virtuale: sull'ultimo romanzo di Walter Siti. In: *ENTHYMEMA* 8 (2013), S. 400–404; Stefano Adamo: Animal Spirits in Designer Suits. The Representation of Finance in Walter Siti's *Resistere non serve a niente*. In: *Rivista di Storia Economica* 32, 3 (2016), S. 351–379.

390 Christine Baron: Valore del racconto e racconto del valore. *Resistere non serve a niente* di Walter Siti. In: *Narrativa* 42 (2020), S. 51–64.

trum spekuliert.³⁹¹ Aus narratologischer Sicht wurde intertextuellen Beziehungen zu Dante, Goethe, Proust und Balzac nachgegangen³⁹² und Sitis progressive Abwendung vom autofiktionalem Schreiben in der Trilogie *Il dio impossibile* diskutiert.³⁹³ Im Gegensatz zum autofiktionalen Stil von *Il dio impossibile* (2014)³⁹⁴ nimmt Walter Siti hier nur noch die Nebenrolle des Autors ein, der dem Finanzbroker Tommaso Aricò auf einer Party begegnet und daraufhin als heterodiegetisches, allwissendes Sprachrohr fungiert, indem er dessen Lebensgeschichte erzählt und seinem Roman durch diese faktuale Erzählstrategie eine höhere Authentizität verleiht.

Der Fokus auf Tommasos fettleibigem Körper und seinem gierigen Finanz- und Sexualverhalten als Ausdruck habituell verinnerlichter Herrschaftsstrukturen schließt ein wesentliches Forschungsdesiderat. Vor dem Hintergrund der Ära Berlusconi muss zunächst in einem ausführlichen Exkurs in Pierre Bourdieus Begrifflichkeiten der männlichen Herrschaft und Raewyn Connells Konzept der hegemonialen Männlichkeit eingeführt werden (1). Im Anschluss soll die Männlichkeitskonstitution des adipösen Protagonisten im homosozialen Feld untersucht und veranschaulicht werden, inwiefern seine bulimische Gier die Wurzel eines zunehmend habitualisierten Dominanzstrebens bildet, das Tommaso, sobald er in der führenden Machtelite ankommt, auf seinen kapitalistischen und sexuellen Macht Hunger verschiebt (2). Schließlich wird die «symbolische Gewalt» der in *Resistere non serve a niente* dargestellten androzentrischen Ordnung am Beispiel der von Siti beschriebenen Dominanzverhältnisse in der Prostitution und im habituellen weiblichen Schönheitshandeln veranschaulicht, dessen Strukturen von den Körpern der Protagonisten gespiegelt werden. Dabei wird Tommasos hegemonialer Habitus immer wieder als Kompensationsmechanismus greifbar (3).

II.6.2.1 Pierre Bourdieu und Raewyn Connell: Männliche Herrschaft und hegemoniale Männlichkeit in der Berlusconi-Ära

In Bourdieus Gesellschaftsanalyse bezeichnet «symbolische Gewalt» eine subtile und verdeckte, jedoch gerade dadurch gesellschaftlich anerkannte Form von Gewalt,

³⁹¹ Gianluigi Simonetti: La letteratura e il male. *Resistere non serve a niente* di Walter Siti. In: *Allegoria* 65/66, 3 (2012), S. 179–189; Andrea Cortellessa: Futile. In: *Doppiozero* (02.07.2012). <https://www.doppiozero.com/futile> [letzter Zugriff: 06.09.2023].

³⁹² Alberto Casadei: La globalizzazione vista dalla borgata-Italia, S. 269–278.

³⁹³ Davide Colussi: *Resistere non serve a niente* di Walter Siti, http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Strega/Colussi.html [letzter Zugriff: 06.09.2023]; Gianluigi Simonetti: La letteratura e il male, S. 179–189.

³⁹⁴ Vgl. hierzu: Claudia Jacobi: *Proust dixit ? Réceptions de «La Recherche» dans l'autofiction de Serge Doubrovsky, Carmen Martín Gaité et Walter Siti*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2016, S. 185ff.

welche den Herrschenden dazu dient, ihre Macht durch ihren alltäglichen ›Habitusb‹ als ›natürlich‹ zu legitimieren. Dies geschehe dadurch, dass soziale Dominanzverhältnisse und Hierarchien für den Einzelnen unkenntlich gemacht werden und dadurch als ›normal‹, ›gerecht‹ bzw. ›natürlich‹ wahrgenommen werden.³⁹⁵ In *La domination masculine* (1998) definiert Bourdieu das Geschlechterverhältnis als hierarchisch strukturiertes Herrschaftsverhältnis und erweitert seine eigene Habitus-Theorie³⁹⁶ um die Kategorie Geschlecht,³⁹⁷ die wiederum als binär-antagonistischer Gegensatz konstruiert, verinnerlicht und strukturell reproduziert werde. In den vorigen Kapiteln wurde erläutert, inwiefern Essgewohnheiten geschlechtsspezifisch kodiert werden und beispielsweise starker Fleischkonsum als performative Inszenierung von Männlichkeit gelesen wird, während exzessiver Verzehr von Rohkost in der von Bourdieu beobachteten französischen Arbeiterklasse der 1970er-Jahre der Inszenierung von Weiblichkeit gilt. Zwar ist der zeitgenössische Dekonstruktivismus bemüht, derartige Zuschreibungen und damit verbundene Herrschaftsstrukturen aufzulösen, jedoch erweist es sich als langwieriger Prozess, geschlechtsspezifische Unterschiede im Habitus, die über Jahrhunderte von Institutionen, Familien, Schulen, der Kirche und dem Staat als ›naturgegeben‹³⁹⁸ konnotiert und perpetuiert wurden, plötzlich umzudenken. Dies gilt nicht nur für Essgewohnheiten, sondern insbesondere auch für die geschlechtsspezifische Arbeitsteilung und den erschwerten Zugang der Frau zum öffentlichen Raum, der laut Bourdieu über Jahrhunderte über die biologische Grundlage des Körpers konstruiert,³⁹⁹ aufrechterhalten und verinnerlicht wurde.⁴⁰⁰ Durch eine primär entlang der binären Kategorien männlich-weiblich verlaufenden gesellschaftlichen Arbeitsteilung und der daraus resultierenden ›Somatisierung der gesellschaftlichen Herrschaftsverhältnisse‹⁴⁰¹ konnte sich die männliche Herrschaft als paradigmatischer Fall symbolischer Herrschaft verfestigen. Dank ihres ›scheinbar natürlichen Fundaments‹⁴⁰² sei sie Jahrhunderte lang als ›selbstverständlich‹

395 Pierre Bourdieu: *La domination masculine*, S. 41.

396 Vgl. dazu die Ausführungen auf S. 13–14 der vorliegenden Studie.

397 Pierre Bourdieu: *La domination masculine*, S. 48ff.

398 Ebda., S. 41.

399 Bourdieu spricht von einer willkürlichen Konstruktion des Biologischen, ebda., S. 29.

400 ›Loin que les nécessités de la reproduction biologique déterminent l'organisation symbolique de la division sexuelle du travail et, de proche en proche, de tout l'ordre naturel et social, c'est une construction arbitraire du biologique, et en particulier du corps, masculin et féminin, de ses usages et de ses fonctions, notamment dans la reproduction biologique, qui donne un fondement en apparence naturel à la vision androcentrique de la division du travail sexuel et de la division sexuelle du travail et, par là, de tout le cosmos›, ebda., S. 39.

401 Pierre Bourdieu: *La domination masculine*, S. 29.

402 Ebda., S. 29.

und «naturegegeben» erschienen und habe keiner Legitimation bedurft.⁴⁰³ Während Männern in diesem Prozess symbolischer Gewalt die Bereiche des *worldmaking* attribuiert wurden,⁴⁰⁴ die ihnen seit jeher ermöglichen, etwa die Welt der Wirtschaft, Politik, der religiösen Institutionen oder der Wissenschaft zu dominieren und dadurch soziale, kulturelle und rechtliche Ordnungen zu schaffen, Machtverhältnisse zu formen, Denkmaßstäbe zu setzen, kurz, die «legitime Weltsicht» zu bestimmen,⁴⁰⁵ seien Frauen weitgehend aus den «Spielen des Wettbewerbs» ausgeschlossen geblieben.⁴⁰⁶ Der männliche Habitus wiederum entwickelt sich Bourdieu zufolge vor allem im männerdominierten «homosozialen» Raum und ist durch eine kompetitive Logik geprägt, die im männlichen «Spiel» und «Wettbewerb»,⁴⁰⁷ wie etwa der Politik oder dem Krieg,⁴⁰⁸ ausgefochten wird. Dabei steht das Streben nach Dominanz gegenüber Frauen und anderen Männern im Mittelpunkt. Vergleichbar ist Raewyn Connells Begriff der hegemonialen Männlichkeit, welcher Männlichkeit als relationale Kategorie in Beziehung zu Frauen sowie zu in hierarchischem Verhältnis zueinanderstehenden sozialen Gruppen von Männern setzt. Dabei definiert sich hegemoniale Männlichkeit nicht als starrer «über Zeit und Raum unveränderlicher Charakter», sondern vielmehr als «jene Form von Männlichkeit, die in einer gegebenen Struktur des Geschlechterverhältnisses»⁴⁰⁹ die dominante soziale Position von Männlichkeit einnimmt und einen privilegierten Zugang zur Macht des Patriarchats kennzeichnet. In seiner Zusammenführung der Theorien von Bourdieu und Connell spricht Michael Meuser von «hegemonialer Männlichkeit» als «Kern des männlichen Habitus»,⁴¹⁰ als «Orientierungsfolie des *doing masculinity*», welches «die ernstesten Spiele des Wettbewerbs» immer als «Spiele um Macht, Dominanz und Überlegenheit» definiere.⁴¹¹ Laut Bourdieu haben Männer seit ihrer Kindheit gelernt, die sogenannte *libido dominandi*

403 «La force de l'ordre masculin se voit au fait qu'il se passe de justification : la vision androcentrique s'impose comme neutre et n'a pas besoin de s'énoncer dans des discours visant à la légitimer. L'ordre social fonctionne comme une immense machine symbolique tendant à ratifier la domination masculine sur laquelle il est fondé [...], ebda., S. 15.

404 Pierre Bourdieu: *Rede und Antwort*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992, S. 151.

405 Ebda., S. 147.

406 Beate Kraus: Die männliche Herrschaft: ein somatisiertes Herrschaftsverhältnis. In: *Österreichische Zeitschrift für Soziologie* 36 (2011), S. 33–50, hier S. 43. <https://link.springer.com/article/10.1007/s11614-011-0002-6#Fn7> [letzter Zugriff: 06.09.2023].

407 Pierre Bourdieu: Die männliche Herrschaft. In: Irene Dölling/Beate Kraus (Hg.): *Ein alltägliches Spiel. Geschlechterkonstruktion in der sozialen Praxis*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 153–217.

408 Pierre Bourdieu: *La domination masculine*, S. 55–59.

409 Raewyn Connell: *Der gemachte Mann*, S. 130.

410 Michael Meuser: *Geschlecht und Männlichkeit. Soziologische Theorie und kulturelle Deutungsmuster*. Berlin: Springer 2010, S. 123.

411 Ebda., S. 126.

zu entfalten,⁴¹² den Wunsch, die anderen Männer zu dominieren, und sekundär, als Instrument des symbolischen Kampfes, die Frauen.⁴¹³ Diese seien ihrerseits von diesem Privileg ausgeschlossen und auf die *libido dominantis*, das Verlangen nach dem Herrschenden, reduziert.⁴¹⁴ Diese (unbewussten) Dispositionen zum Herrschen bzw. zur Unterwerfung⁴¹⁵ seien das Produkt der oben genannten unsichtbaren und sozial etablierten ›symbolischen Gewalt‹, die das Individuum akzeptiere, da ihm die ihr zugrunde liegenden Ungleichheiten nicht bewusst seien.

Angesichts zeitgenössischer Debatten zu Gender-Pay-Gap, gendersensibler Sprache oder Frauenquoten mag die These einer ›unbewussten Unterdrückung‹ auf den ersten Blick veraltet erscheinen. Bereits bei Erscheinen des Essays im Jahre 1998 warfen feministische Kritikerinnen Bourdieu vor, in seiner Argumentation die bereits durch die Frauenbewegung und feministische Theorie angestoßenen Prozesse der Bewusstmachung und politischen Überwindung von Herrschaftsverhältnissen völlig auszublenden.⁴¹⁶ Darüber hinaus störten sich Bourdieus Kritiker an seiner binären Geschlechterkonzeption sowie seinem unbeugsamen Struktur determinismus, der den Menschen als «von der Gesellschaft deterministisch festgelegtes Wesen» begreife, wodurch «das Aufbegehren und die Emanzipation» des einzelnen Individuums analytisch nicht erfasst werden könne.⁴¹⁷

Zur Analyse der von Walter Siti in *Resistere non serve a niente* (2012) über das Ess- und Sexualverhalten der Figuren dargestellten gesellschaftlichen Machtstrukturen erscheint Bourdieus Ansatz trotz der teils berechtigten Kritik als besonders geeignet und fruchtbar: Die von Siti dargestellte Gesellschaft der Ära Berlusconi ist eine zutiefst konservative und sexistische, in binären Geschlechterkategorien denkende und wertende Gesellschaft, welche strukturell weder das individualpsychologische Aufbegehren Einzelner noch die Errungenschaften der Frauenbewegung oder die Sensibilität aktueller feministischer Theorien für Queer- und Transgen-

412 Pierre Bourdieu: *La domination masculine*, S. 63.

413 Ebda., S. 215.

414 Ebda., S. 87. «La socialisation différentielle disposant les hommes à aimer les jeux de pouvoir, les femmes à aimer les hommes qui les jouent [...]», ebda., S. 86–87.

415 Ebda.

416 Vgl. Beate Kraus: Die männliche Herrschaft, S. 46–47; Claudia Rademacher: Jenseits männlicher Herrschaft. Pierre Bourdieus Konzept einer Geschlechterpolitik. In: Uwe Bittlingmayer/Eickelpasch, Rolf u. a. (Hg.): *Theorie als Kampf? Zur politischen Soziologie Pierre Bourdieus*. Opladen: Leske & Budrich 2002, S. 145–157; Françoise Thébaud: Pierre Bourdieu *Die männliche Herrschaft*. Ansichten einer Historikerin. In: Catherine Colliot-Thélène/Etienne François u. a. (Hg.): *Pierre Bourdieu. Deutsch-französische Perspektiven*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 231–254; Anne Witz: Anamnesis and Amnesia in Bourdieu's Work. The Case for a Feminist Anamnesis. In: Lisa Adkins/Beverley Skeggs (Hg.): *Feminism After Bourdieu*. Oxford: Blackwell 2004, S. 211–223.

417 Beate Kraus: Die männliche Herrschaft, S. 46–47.

derfragen abbildet. Vielmehr veranschaulicht die hier dargestellte Entertainmentgesellschaft die symbolische Gewalt, die die männliche Herrschaft strukturell noch immer auf Frauen ausübt.

Das ultimative Modell hegemonialer Männlichkeit im von Siti dargestellten Italien der 1980er- bis 2010er-Jahre ist Silvio Berlusconi, der als Ministerpräsident, einer der reichsten Männer Italiens und Besitzer eines TV-Imperiums nicht nur die politische und finanzielle, sondern auch die mediale Macht in einer Person vereinte. Seine Politik und Fernsehsendungen sowie seine privaten Auftritte prägten das Frauenbild der 1990er- und 2010er-Jahre maßgeblich: Corrado Calabrò, der Präsident der italienischen Medienaufsichtsbehörde, beklagte in einem Presseinterview aus dem Jahr 2010, dass sich die «velina» – ein rein «dekoratives» Model bzw. Showgirl oder Tänzerin, die sich in Fernsehshows von morgens bis abends halbnackt und stumm lächelnd vor der Kamera räkelt – als weibliches Erfolgsmodell etabliert habe.⁴¹⁸ Besonders bekannte Beispiele sind etwa Mara Carfagna, die als ehemaliges Showgirl und Pin-up-Nacktmodell 2006 zur Abgeordneten und 2008 zur Ministerin für Gleichstellungsfragen ernannt wurde, die Zahnarthelferin Nicole Minetti, die zunächst als Model, Showgirl und anschließend als Abgeordnete im Regionalparlament der Lombardei für Berlusconis Partei engagiert wurde (2010–2012), oder die «velina» bzw. «letteronza» (d. h. «letterina stronza») und Miss-Italien-Kandidatin Barbara Matera, die es 2009 als achtundzwanzigjährige ohne jegliche Erfahrung in der Politik ins Europaparlament schaffte, während die anderen von Berlusconi für die Wahlliste auserwählten «jungen Gesichter»⁴¹⁹ (die *Big-Brother*-Kandidatin Angela Sozio, die *Reality-TV*-Teilnehmerin und Soap-Opera-Darstellerin Camilla Ferranti und die Schauspielerin Eleonora Gaggioli) auf ihrem Weg dahin scheiterten. In ihrer Funktion als Veline, Showgirls oder Escorts wurden die den herrschenden Schönheitsstandards entsprechenden jungen Frauen auch zum männlichen Machtsymbol, wenn sie etwa zu Berlusconis «Bunga-Bunga-Partys» in Regierungsresidenzen eingeladen wurden, in deren Kontext 2010 auch der Skandal um das minderjährige Escortgirl Ruby ans Licht kam und die Staatsanwaltschaft Ermittlungen wegen Amtsmissbrauch und Förderung der Prostitution Minderjähriger aufnahm, die 2013 in einer Verurteilung endeten, von der Berlusconi jedoch

418 Susanna Bastaroli: Das seltsame Frauenbild in Berlusconis Italien. In: *Die Presse* (15.11.2010). <https://www.diepresse.com/610685/das-seltsame-frauenbild-in-berlusconis-italien> [letzter Zugriff: 06.09.2023].

419 «Voglio facce giovani, nuove, per rinnovare l'immagine dell'Italia e del PdL in Europa». Richard Owen: La bellezza della democrazia: Silvio Berlusconi candida modelle al Parlamento Europeo. In: *Libera cittadinanza* (27.04.2009). <https://www.liberacittadinanza.it/articoli%20old/la-bellezza-della-democrazia-silvio-berlusconi> [letzter Zugriff: 06.09.2023].

nach Berufung 2014 freigesprochen wurde, da nicht bewiesen werden konnte, dass er Rubys Alter kannte.⁴²⁰

Auch in ihren Positionen als Politikerinnen reduzierte Berlusconi die ehemaligen Veline stets auf ihr körperliches Kapital, etwa durch den Spitznamen «Mara la bella», den er sich für Carfagna ausdachte, nachdem er ihr beim Einzug ins Parlament ungeniert mitgeteilt hatte, die Partei *Forza Italia* würde das *ius primae noctis* praktizieren: das Recht des Grundherrn, die erste Nacht mit der jungfräulichen Braut zu verbringen.⁴²¹

Der extreme Andrang für das «Karrieremodell velina», für das sich jährlich über das gesamte Land verteilt zehntausende junge «bellezze» bewarben,⁴²² veranschaulicht Bourdieus These der Disposition zur weiblichen Unterordnung innerhalb des männlichen Herrschaftsmodells auf besonders eindrucksvolle Weise. Die *libido dominantis* dieser jungen Frauen wurde nicht zuletzt darin deutlich, dass die Hochzeit mit einem Fußballer als maßgebliches Ziel des Karriereplans «velina» galt.⁴²³ In einem Fernsehinterview aus dem Jahr 2008 reduzierte Berlusconi Frauen grundsätzlich auf ihre Rolle als Ehefrau, die je nach Ausprägung ihres körperlichen Kapitals ihren gesamten Ehrgeiz darauf setzen sollte, einen mit besonderem ökonomischem Kapital ausgestatteten Mann zu heiraten, als er einer jungen, unter der prekären wirtschaftlichen Situation des Landes leidenden Frau vor laufender Kamera dazu riet, ihr Problem durch eine Hochzeit mit seinem Sohn oder einem Mann aus vergleichbar reichem Hause zu lösen – ihr «schönes Lächeln» könne ihr dabei helfen.⁴²⁴ Der Fußballmannschaft von Monza versprach Berlusconi hingegen bei einem Sieg gegen Juventus Turin, ebenfalls vor laufender Kamera, einen «Bus voller Huren» auf seine Rechnung.⁴²⁵

420 Stefano Rellandini: Prozess um Sexpartys: Italienische Justiz spricht Berlusconi frei. In: *Die Zeit* (11.3.2015). https://www.zeit.de/politik/deutschland/2015-03/berlusconi-freispruch?utm_referrer=https%3A%2F%2Fde.wikipedia.org%2F [letzter Zugriff: 06.09.2023].

421 Tania Tricarico: Italiens Ex-Ministerin Mara Carfagna: Kämpferin für Frauenrechte. In: *Taz* (27.11.2018). <https://taz.de/Italiens-Ex-Ministerin-Mara-Carfagna/!5550290/> [letzter Zugriff: 06.09.2023].

422 Martino Cortoneo: Veline. Berühmt auf Italienisch. In: *Biber* (01.09.2010). <https://www.dasbiber.at/content/veline-ber%C3%BChmt-auf-italienisch> [letzter Zugriff: 06.09.2023].

423 Ebda.

424 «Io, da padre, le consiglio di cercare di sposare il figlio di Berlusconi o qualcun altro del genere; e credo che, con il suo sorriso, se lo possa certamente permettere». Claudia Fusani: Precarie dal «dovevole sorriso» chiedono la mano di Pier Silvio. In: *La Repubblica* (14.03.2008). <https://www.repubblica.it/2008/03/sezioni/politica/verso-elezioni-11/verso-elezioni-11/verso-elezioni-11.html> [letzter Zugriff: 06.09.2023].

425 Die Videoaufzeichnung vom 14.02.2022 ist unter folgendem Link zugänglich: <https://www.openonline/2022/12/14/ac-monza-berlusconi-pullman-spogliatoi-video/> [letzter Zugriff: 06.09.2023].

In seinem Essay *Il sultanato* (2009) vergleicht der Politologe Giovanni Sartori Berlusconi's hegemoniale Männlichkeit mit einem «Sultanat»: Der Staatschef nehme sich jedes Recht, auch dasjenige, mit dem Gesetz zu brechen. Er verabschiede Gesetze, um seine Interessen durchzusetzen, nominiere und entlasse Minister nach persönlichem Gutdünken und halte einen Harem schöner Frauen als Symbol seiner Macht.⁴²⁶ Ganz im Sinne von Connells Begriff der «Komplizenschaft»⁴²⁷ erfreut sich Berlusconi Sartori zufolge der Zustimmung seiner Wähler, weil diese «so seien wie er» oder «gern so sein würden».⁴²⁸ Vor diesem politischen Hintergrund und den genannten Modellen hegemonialer Männlichkeit und männlicher Herrschaft ist die Geschichte des Tommaso Aricò zu lesen.

II.6.2.2 Tommasos Kampf mit seinem Körper – Zwischen marginalen und hegemonialen Männlichkeitsdynamiken

Der Protagonist Tommaso Aricò wird am 2. August 1976 in bescheidenen Verhältnissen in einem römischen Vorort geboren. Sein Leben steht seiner Mutter Irene zufolge bereits während ihrer Schwangerschaft unter einem schlechten Stern: Sie ist der Überzeugung, das Kind genau in der Nacht gezeugt zu haben, als der alkoholranke und in mafiöse Machenschaften verstrickte Vater betrunken nach Hause kam und sich fluchend Blut vom Leib wusch, nachdem er in einem Akt kollektiver homophober Gewalt einen schwulen Mann zusammengeschlagen und beinahe umgebracht hatte. Dadurch werden bereits in der Vorgeschichte des Vaters Männlichkeiten in hierarchischer Relation zueinander gezeigt, wobei die stigmatisierte homosexuelle Männlichkeit am untersten Ende der männlichen Geschlechterhierarchie steht⁴²⁹ und sich heterosexuelle Männer über das Virilitätsattribut der Körperkraft im physischen Wettbewerb behaupten.

In ihrem Bauch will Irene die defensiven Verrenkungen des Säuglings gespürt haben, wobei sie zur Überzeugung kommt, ihr Körper sei durch die Vorfälle «vergiftet» worden (*RSN*, 54). Tommaso sei schließlich mit einem Körpergewicht von 4,7 Kilogramm auf die Welt gekommen und habe, laut Aussage seiner eigenen Mutter, bereits die erste Babynahrung eher «verschlungen» als «gegessen».⁴³⁰ Während Tommasos Kindheit arbeitet die Mutter den gesamten Tag am Fließband, während der Vater schon bald aufgrund von Verstrickungen in Betrug und später wegen mafiö-

426 Giovanni Sartori: *Il sultanato*. Bari: Laterza 2010 [2009], S. XI.

427 Raewyn Connell: *Der gemachte Mann*, S. 133.

428 Giovanni Sartori: *Il sultanato*.

429 Raewyn Connell: *Der gemachte Mann*, S. 132.

430 «Mamma invece non l'aveva mai preso alla leggera il suo sovrappeso ('sto ragazzino nun magna, s'abboffa'), già al tempo degli omogeneizzati e delle prime pappette» (*RSN*, 53).

sem Auftragsmord im römischen Gefängnis Rebibbia landet. Angesichts der permanenten Abwesenheit seiner Eltern entwickelt das vereinsamte Kind als Ersatz für menschliche Zuwendung ein emotionales Verhältnis zum Essen: Der Fertigpudding im Kühlschrank und der kalte Risotto, den die Mutter ihm morgens zum Aufwärmen hinterlässt, dienen der Kompensation für die fehlende menschliche Wärme, die das abgestandene Essen symbolisiert: «I suoi veri amici erano il budino Elah e i risotti già pronti; la mamma a mezzogiorno rimaneva in fabbrica (la distanza era troppa per tornare a casa), papà chissà dov'era» (*RSN*, 55). Aus seiner emotionalen Verwahrlosung heraus beginnt Tommaso im Alter von zwei Jahren ungenießbare Gegenstände, wie etwa Blumen und Moos, zu verzehren und entwickelt später eine spezifische Vorliebe für weiche und süße Produkte, die er im Supermarkt stiehlt und durch die er die fehlende mütterliche Wärme zu kompensieren sucht. Die kalte Mutterfigur versucht die Affektregulation des Sohnes zu unterbinden, indem sie ihm kurzerhand die Hosentaschen zunäht, ohne seinen Kompensationsmechanismen dadurch jedoch ein Ende setzen zu können. Erst wenn das Kind maßlos übersättigt ist, fühlt es sich von seiner Umwelt unabhängig, wobei das physische Völlegefühl mit Massimo Recalcati⁴³¹ als Kompensation psychischer Leere lesbar wird. Das Essen stillt Tommasos Hunger nach menschlicher Zuneigung:

[...] solo quando nello stomaco non ce ne stava proprio più si sentiva autonomo (era un inganno, forse il più perfido alle soglie della vita; in realtà a comandare non era il pieno ma il vuoto: «nessuno mi risponde e dunque mangio»). [...] Non sopportarsi vuoto significava non lasciare mai spazio alla fame, cioè all'attesa; anche di notte si teneva le brioche sotto al cuscino. (*RSN*, 56)

Bei seiner Einschulung ist Tommaso der «dickste» von allen (*RSN*, 34). Aufgrund seiner Klassenzugehörigkeit und seines übergewichtigen körperlichen Erscheinungsbildes, das ihn zur Zielscheibe grossophober Beleidigungen durch seine Mitschüler⁴³² und seine Lehrerin macht,⁴³³ wird Tommaso zum Opfer einer Dynamik «marginalisierter Männlichkeit», die Connell in Bezug auf unterdrückte Schichten und Ethnien beobachtet, wobei das Körpergewicht als Diskriminierungsachse erst

431 «Nondimeno questa passione per l'oggetto-cibo – che sembra avere la caratteristica dell'attrazione irresistibile per un oggetto-sostanza reale – si rivela, nella sua radice ultima, come una passione per il vuoto». Massimo Recalcati: *L'ultima cena: anoressia e bulimia*. Mailand: Bruno Mondadori 2007, S. 25.

432 «si fa il bidè con lo specchietto retrovisore» (*RSN*, 85).

433 Diese sagte vor der gesamten Klasse, er würde durch einen Sprung vom Treppengelände einen «Krater» auf dem Boden hinterlassen (*RSN*, 54), woraufhin er von der gesamten Klasse nur noch «Krater» genannt wurde.

in rezenten theoretischen Schriften zu *fat masculinities* Beachtung findet.⁴³⁴ Rassistisch determinierte, marginalisierte Männlichkeit fällt zwar analog zur Weiblichkeit («gnocca», «fregna», *RSN* 99) über den gesamten Roman hinweg durch stigmatisierendes Vokabular ins Auge und spiegelt das gesellschaftliche Klima (z. B. «negro», *RSN*, 99), sie spielt jedoch spezifisch für Tommasos Geschichte keine zentrale Rolle.

In der Kirche lernt Tommaso, dass sein außerordentlicher Appetit als Sünde gilt (*RSN*, 57), weshalb er seine *Binge-Eating*-Attacken zunehmend heimlich durchführt und Schuldgefühle entwickelt: «La cerimonia del rimpinzarsi era un'altra cosa, da celebrare in solitudine; una frittata di sei uova, spalmata di stracchino e di marmellata alle fragole («seppellisco il peccato dentro di me'»)» (*RSN*, 57). Als der Pfarrer den Schülern erklärt, dass Menschen, die unter anrühigen moralischen Verhältnissen aufwachsen und nicht die Freiheit haben, sich der Gesellschaft nützlich zu machen, gewissermaßen gezwungen seien zu sündigen, beginnt Tommaso von einem sozialen Aufstieg als Ausweg zu träumen:

A Tommaso da quel momento gli era venuta voglia di andarsene via lontano, dove c'erano palazzi luccicanti e non ti potevi sentire in prigione perché gli aerei ti portavano sempre da un'altra parte. (*RSN*, 55)

Aus seinem außerordentlichen Talent für Mathematik lernt er bald Kapital zu schlagen, indem er seinen Mitschülern Hausaufgaben verkauft und sich von dem Geld zunehmend selbst Snacks, Pizza und Reiskroketten leisten kann, die seiner Langlewile entgegenwirken («Mangia perché si annoia [...] e la noia non merita niente di costoso», *RSN*, 60). Um die Aufmerksamkeit seiner Mutter zu erlangen, verteilt er demonstrativ Eis- und Gebäckverpackungen im Haus. Irene manifestiert jedoch ihre Indifferenz, indem sie einräumt, sich an den «figlio mostro» (*RSN*, 61) gewöhnt zu haben, sodass Tommasos Körperfett selbst innerhalb des engsten Familienkreises als Ursache gewaltvoller Marginalisierung identifiziert werden kann. Der Protagonist wird zunehmend in Kristevas Sinne als «Objekt» abgelehnt⁴³⁵ und ruft auch rezeptionsästhetisch emotionale Reaktionen des Ekels hervor; wenn er etwa seine Blähungen nach Klang und Länge katalogisiert, mit seinen Exkrementen kommuniziert oder versucht, sich durch Einführen der Klobürste zum Erbrechen zu bringen.

Tommaso leidet zunehmend an seinem Übergewicht, das er als Grund für die Abweisung durch gleichaltrige Mädchen wahrnimmt. Auch die stets scheiternden

⁴³⁴ Raewyn Connell: *Der gemachte Mann*, S. 134–35. Vgl. z. B. Daniel Farr: Introduction to the Special Issue: Fat Masculinities. In: *Men and Masculinities* 16, 4 (2013), S. 383–386; Christopher E. Forth: «Nobody Loves a Fat Man»: Masculinity and Food in Film Noir. In: *Men and Masculinities* 16, 4 (2013), S. 387–406.

⁴³⁵ Zum Begriff des «Objekten» bei Kristeva, siehe: S. 15 und 104–105 der vorliegenden Studie.

Diätversuche ermöglichen ihm nicht, dem weiblichen Blick zu genügen.⁴³⁶ Schließlich fasst er den Entschluss, die Welt nicht durch sein physisches Erscheinungsbild, sondern durch seinen Intellekt zu erobern,⁴³⁷ und versucht, die fehlende Aufmerksamkeit mit Geld zu kaufen: So verspricht er etwa dem «schönsten Mädchen der Klasse» hundert Lire für ein Hütchenspiel und stellt sich besonders ungeschickt an, um länger von ihrem Geruch zu profitieren (RSN, 58), bezahlt eine auf einer öffentlichen Matratze schlafende junge Frau mit Kroketten, nachdem sie ihm ihr Geschlechtsteil gezeigt hat (RSN, 64), und sammelt erste sexuelle Erfahrungen mit Prostituierten am U-Bahnhof (RSN, 65).

Tommasos körperlicher Zustand verschlechtert sich im Laufe der Jahre zunehmend, bis er kaum noch im Stande ist, aus dem Bett zu steigen und auf die Toilette zu gehen. Erst durch eine Magenverkleinerung mit anschließender plastischer Chirurgie zur Entfernung der «kilometerlangen» überschüssigen Hautfetzen (RSN, 85), die Tommaso dank der Unterstützung eines obskuren mafiösen Kontakts seines Vaters in der Schweiz durchführen lassen kann, schließt er «Frieden» mit seinem Körper: «Accarezzando le cicatrici, perdona il proprio corpo e si riconcilia con lui» (RSN, 85). Der Protagonist «kauft» sich somit den Körper, der zum Habitus der hegemonialen Machtelite gehört. Mit dem neuen Körper und der weiteren finanziellen Unterstützung des anonymen Mäzens beginnt Tommaso ein Studium der *Finance and Economics* mit Schwerpunkt Mathematik an einer privaten Universität in Rom. In einer korrupten akademischen Welt, in der man mit Geld scheinbar alles kaufen kann,⁴³⁸ fasst Tommaso dank seines außergewöhnlichen mathematischen Talents Fuß und beabsichtigt, seine «vergifteten» «analphabetischen» Wurzeln im römischen Vorort so weit wie möglich hinter sich zu lassen: «L'unica cosa che gli importa è mettere più cielo possibile tra il sole del futuro e le proprie radici avvelenate, analfabete» (RSN, 90). In der Tat steigt er rasant zur erfolgreichen Business-Persönlichkeit auf und betreibt dabei zunehmend illegale Finanzgeschäfte. Das Finanzspiel wird für Tommaso zum Ersatz für seine bulimischen Essattacken («sulle disgrazie della gente io mi ci ingrasso», RSN, 209). Wie zuvor das Essen, erlangt es regelrecht die Funktion eines Betäubungsmittels, das ihm ermöglicht, unangenehme Gefühle und intime Wünsche zu verdrängen⁴³⁹ und sich dabei in einen transzendentalen

436 «La dieta, quel misterioso animale che tante volte il medico di famiglia gli ha nominato, può trasformarsi in un'alleata per rendersi meno ripugnante allo sguardo femminile» (RSN, 66).

437 «non c'è bisogno di una bella faccettina e di addominali piatti per trionfare e dominare nel mondo – ma il cervello no, quello non ha colpa» (RSN, 68).

438 «il professore gli sorrideva anche prima dell'esame, se n'era accorto che non era di quelli che passano la mazzetta per il test d'ingresso o che si allisciano gli assistenti regalandogli gli spinelli» (RSN, 87).

439 «La finanza ha surrogato l'obesità nel funzionare come antidoto al senso di colpa, come intercapedine tra sé e i desideri troppo personali» (RSN, 116).

Zustand zu versetzen: «per lui le campane di probabilità sono veicoli spaziali che lo trasportano in un'orbita pneumatica» (*RSN*, 118). Die alimentäre Gier versinnbildlichte das emotionale Unabhängigkeits- und Dominanzbestreben eines marginalisierten Kindes über seine eigenen Emotionen und erniedrigende Reaktionen seines Umfelds. Sobald Tommaso in der führenden Machtelite angekommen ist, legt er seine Kompensationshandlungen keineswegs ab, sondern verschiebt diese lediglich auf einen kapitalistischen und sexuellen Machthunger, durch den er sich an seiner Vergangenheit zu «rächen» sucht und zunehmend am Habitus der hegemonialen Business-Männlichkeit partizipiert. Als die Erzählerfigur Tommaso am Ende des Romans fragt, ob er seine Bulimie überstanden habe, entgegnet dieser: «resistere non serve a niente» – «Widerstand ist zwecklos». Im finanzkapitalistischen, männlichen Herrschaftssystem können habituell verinnerlichte Handlungsmuster nicht einfach abgelegt werden, sofern sie gegebene Machtstrukturen symptomatisch abbilden. Durch seine Fähigkeit, «Geld» virtuell «aus dem Nichts» zu zaubern, entwickelt Tommaso größenwahnsinnige Züge⁴⁴⁰ und fühlt sich als «rachesüchtiger Prophet» (*RSN*, 121), der mit seiner Vergangenheit abrechnet. Zwar hat er sich durch die Magenoperation und die plastisch-chirurgischen Eingriffe im Bourdieuschen Sinne das körperliche Kapital der reichen und dominierenden Machtelite zugelegt, jedoch wird er im homosozialen Feld, etwa von seinem aus reichem Elternhaus stammenden Partner Folco, immer noch nicht als gleichwertig anerkannt⁴⁴¹ und beim Golfspiel weiterhin als körperlich «behindert» eingestuft (*RSN*, 122). Tommasos Körper zeichnen in Form von horizontal über seinem Bauch und vertikal entlang seiner Achseln verlaufenden Narben (*RSN*, 85) die Spuren der Vergangenheit und der nicht verarbeiteten Kindheitstraumata. In der Welt der machthabenden Finanzelite wird er sich immer als Eindringling fühlen, der aufgrund seiner eigenen Familiengeschichte um die Zerbrechlichkeit des artifiziellen Paradieses des Geldes weiß:

Quando ascolta i ricchi Tommaso pensa sempre 'loro' – lui alla ricchezza chiede ancora i miracoli. Questi posti ovattati vanno bene per chi li frequenta da quando era bebè e li considera eterni per definizione; Tommaso sa quanto siano volatili, e infidi, e come l'eternità debba essere conquistata per altra via. (*RSN*, 188)

440 «Tommaso è estasiato dal pirotecnico gioco di prestigio, far apparire soldi dal nulla semplicemente spostando dei numeri; siamo davvero i nuovi alchimisti, i soli che si orientano nel pianeta in bollitura [...]. Non è illegale se non ti beccano» (*RSN*, 107).

441 «Scegliersi un partner che viene dal popolo, e che si è fatto strada per i suoi soli meriti, è un gesto di nobile sprezzatura come stare in cambusa coi marinai quando attraversa l'Adriatico in barca a vela [...]» (*RSN*, 120); «[...] sua madre [...] è una donna umile, che non era mai stata in aereo e che si confonde al ristorante se ci sono troppe posate [...] Tommaso non si lamenta quando Folco sparisce per i suoi giretti nell'Egeo con qualche avventuriera da barca, o si assenta perché in un castello bavarese si sposa una sua amica – usanze di un'altra razza» (*RSN*, 123).

Der soziale Aufstieg erscheint ihm als ständiger Kampf gegen seine Wurzeln, was sich in seiner unbändigen Feindseligkeit gegen Folco äußert: «Nessun armistizio, mai, con chi è nato già ricco, dominatore – e magro» (*RSN*, 123).

II.6.2.3 Die männliche Herrschaft –

Tommaso und die Welt der Escort-Prostitution

In einer Welt, in der man mit Geld alles kaufen kann, erscheint der schlanke Manager-Körper nicht nur als Sinnbild homosozialer gesellschaftlich-ökonomischer, sondern auch heterosozialer zwischengeschlechtlicher Machtverhältnisse. Im folgenden Exkurs soll veranschaulicht werden, dass sich Tommasos alimentäre Gier zu einem sexuellen und ökonomischen Machthunger entwickelt, der als Chiffre gesellschaftlicher Dominanzverhältnisse lesbar wird.

Der in diesen Kreisen dominierende sexistische Humor veranschaulicht eindrucksvoll, dass die ökonomische, wirtschaftspolitische und soziale Macht in den Händen der hegemonialen Business-Männlichkeit liegt, während der ›Tauschwert‹ der Frau einzig und allein auf ihrem optischen Erscheinungsbild gründet und mit den Jahren ›verfällt‹: «Tra le auto e le donne non c'è differenza... su tutt'e due si monta, devi guidarle e si svalutano in pochi anni» (*RSN*, 147).

In der Wahrnehmung Tommasos und seines Partners Folco existieren keinerlei zwischengeschlechtliche Beziehungen jenseits monetärer Abhängigkeitsverhältnisse, wobei die ökonomische Macht stets in den Händen der reichen Managerpersönlichkeiten liegt, deren einziges Interesse am sozialen Umgang mit den gängigen Schönheitsstandards entsprechenden jungen Frauen darauf gründet, sich durch kostspielige Aktivitäten Geschlechtsverkehr zu erkaufen. Die Kapitalisierung sämtlicher zwischengeschlechtlicher Bindungen führe dazu, dass der Unterschied zur ›herkömmlichen‹ patriarchalen ›Eroberungssituation‹ und dem Verkehr mit einem Escortgirl verschwindend gering werde:

Folco ha ragione, non esiste una donna che non ti costa niente; esci con una modellina e già ci vogliono duecento pound per il ristorante, trecento per il club. Poi l'accompagni al residence, 'salgo?', 'please forgive me', deve alzarsi prestissimo per lo shooting – allora vaffanculo, la volta prossima tiriamo fuori gli scontrini e facciamo a metà. (*RSN*, 99)

In der Escort-Prostitution sucht der spätere Manager Tommaso nach einer nicht genauer definierten Transzendenz («assoluto», *RSN*, 115), wobei das Vokabular der Transzendenzenerfahrung ökonomisch durchsetzt und damit stets ironisch gebrochen erscheint: Das der Prostitution zugrundeliegende Tauschgeschäft beruht auf einer den ›Warenwert‹ erhöhenden ›Instandhaltung‹ des erworbenen ›Objekts‹, welches allerdings entwertet wird, sobald der ›Käufer‹ seine ›Wartungsarbeit‹ aussetzt – ein Umstand, der Tommaso diese Form des ›Trades‹ nicht vollends gewinn-

versprechend erscheinen lässt. Die von Siti ausgeführten Beispiele evozieren dabei immer wieder konkrete Schlagzeilen über Silvio Berlusconis Eskapaden.⁴⁴²

[...] portarsi in Costa Smeralda una qualunque professionista (ora potrebbe) lo fa sentire vecchio prima d'essere stato giovane – l'errore di quelle oneste lavoratrici è di buttarla cinicamente sul commerciale («se vuoi una donna accessoriata, c'è un problema di manutenzione») e su quel piano si capisce subito che non è un buon trade, perché il titolo si svaluterà appena partiti. (RSN, 115)

Für das Escortgirl fungiert der Körper somit als einziges Kapital. «Schönheitshandeln» wird im Sinne der Soziologin Nina Degele,⁴⁴³ auch in Form von operativen Eingriffen, zum Teil ihres körperlichen Habitus. Das Escortgirl Gabry wird beispielsweise dafür kritisiert, nicht in Silikonbrüste investiert zu haben, welche ihren «Marktwert» signifikant erhöht hätten.⁴⁴⁴ In *La domination masculine* beschreibt Bourdieu die Frau im männlichen Blick als «Objekt», die weibliche Existenz nicht als «sein» sondern als «wahrgenommen werden», das nur «dank» und «durch» den Blick des anderen ermöglicht werde, was zu einer tiefgreifenden körperlichen Unsicherheit bzw. Abhängigkeit führe und Frauen dazu verleite, enorm viel Arbeit in ihr körperliches Erscheinungsbild zu investieren.⁴⁴⁵ In der Tat gilt dieses Phänomen in *Resistere non serve a niente* nicht nur für Escorts, sondern auch für den Typus

⁴⁴² Enrico Franceschini: Stampa estera: commedia finita «Sesso e droga, premier a fondo». In: *La Repubblica* (4.11.2010). https://www.repubblica.it/politica/2010/11/04/news/rass_stampa_4_novembre-8731268/ [letzter Zugriff: 6.09.2023].

⁴⁴³ «Schönheitshandeln [...] ist ein Medium der Kommunikation und dient der Inszenierung der eigenen Außenwirkung zum Zweck der Erlangung von Aufmerksamkeit und Sicherung der eigenen Identität». Nina Degele: *Sich schön machen. Zur Soziologie von Geschlecht und Schönheitshandeln*. Berlin: Springer 2004, S. 10.

⁴⁴⁴ «'Non sono il suo tipo, troppo poche tette... m'ha anche domandato perché non me le sono rifatte...' 'Già, perché? a me piaci così ma avresti avuto più mercato...'» (RSN, 148).

⁴⁴⁵ «La domination masculine, qui constitue les femmes en objets symboliques, dont l'être (esse) est un être-perçu (*percipi*), a pour effet de les placer dans un état permanent d'insécurité corporelle ou, mieux, de dépendance symbolique : elles existent d'abord par et pour le regard des autres, c'est-à-dire en tant qu'objets accueillants, attrayants, disponibles. On attend d'elles qu'elles soient 'féminines', c'est-à-dire souriantes, sympathiques, attentionnées, soumises, discrètes, retenues, voire effacées. La prétendue 'féminité' n'est souvent pas autre chose qu'une forme de complaisance à l'égard des attentes masculines, réelles ou supposées, notamment en matière d'agrandissement à l'égo. En conséquence, le rapport de dépendance à l'égard des autres (et pas seulement des hommes) tend à devenir constitutif de leur être. [...]. Ayant besoin du regard d'autrui pour se constituer, elles sont continuellement orientées dans leur pratique par l'évaluation anticipée du prix de leur apparence corporelle [...]. Pierre Bourdieu: *La Domination masculine*, S. 73.

der ›ehrenwerten Ehefrau‹, die das Tauschgeschäft ›Schönheit gegen Wohlstand‹⁴⁴⁶ dem Erzähler zufolge durch den Ehevertrag und einige Kinder lediglich gutbürgerlich legitimiere:

[...] se la ragazza Taldeitali è invitata su una barca e un imprenditore gentile le offre un bracciale di smeraldi insieme alla chiave della sua cabina, lei deve rifiutare il bracciale sentendosi una scema o accettare il bracciale senza andare in cabina, sentendosi un'infame? Può sempre accettare il bracciale e andare in cabina, sentendosi una troia. La soluzione al problema è: un matrimonio e dei figli [...]. (RSN, 150)

Dieses Modell zieht Tommaso auch mit dem fünfundzwanzigjährigen Escort und Model Gabriella in Erwägung, wobei die Problematik der ›Entwertung‹ des weiblichen ›Kaufobjekts‹ durch unvermeidliches ›Altern‹ ein Kosten-Nutzen-Risiko darstellt, das kein ›seriöser Analytiker‹ jemals ernsthaft in Betracht ziehen würde:

Il contratto, Tommaso lo capisce, non è che un'istanza di rinvio – in fondo alla locanda-delcuore-in-pace, per avvilente che sia, c'è il matrimonio con la Gabry. [...]. Decidere se convenga farne la compagna della vita, anche quando sarà appassita la bellezza, è invece un calcolo fumoso e lontano che nessun analista prenderebbe seriamente in considerazione; sarebbe come scommettere sulla tenuta di Finmeccanica tra duecento anni, magari Finmeccanica non ci sarà più. (RSN, 150–151)

Obwohl Gabry darauf besteht, sich ›gern‹ zu verkaufen,⁴⁴⁷ empfindet sie die vergütete Sexualität mit Tommaso als unangenehme Last.⁴⁴⁸ An dieser Dynamik wird die symbolische Gewalt des Systems der Prostitution als Sinnbild männlicher Herrschaft zwar deutlich, die psychologischen Konsequenzen werden von der misogynen Erzählerstimme innerhalb des androzentrischen Herrschaftssystems jedoch nicht weiter ausgeführt. Als Konsequenz der sozial etablierten symbolischen Gewalt manifestieren die im Roman auftretenden Luxusprostituierten vielmehr eine scheinbar ›natürliche‹ Disposition zur Unterwerfung und Objektifizierung, welche vom Erzähler als Selbstverständlichkeit dargestellt wird. Die Escorts haben ihren untergeordneten Habitus so stark verinnerlicht, dass sie diesen keineswegs hinterfragen, sondern ihren Objektstatus als naturgegeben hinnehmen und den auf ihrem körperlichen Erscheinungsbild basierenden ›hohen Warenwert‹ sogar als Privileg im homosozialen Konkurrenzverhältnis zu anderen Frauen begreifen: «vendo il mio splendore, se permetti... [...] certe donne pagherebbero per vendersi, io posso scegliere...» (RSN, 195).

⁴⁴⁶ Vgl. «[...] tra denaro e immagine vige una concreta solidarietà: il primo ha bisogno della seconda per impressionare, la seconda ha bisogno del primo per espandersi» (RSN, 147).

⁴⁴⁷ «a me piace vendermi e lo rivendicherò sempre» (RSN, 195).

⁴⁴⁸ «il sesso tra lei e Tommaso è come un peso, un'incombenza» (RSN, 172).

In Bourdieus Sinne zeigt Siti, dass auch die Herrschenden in den Zwängen des Dominanzverhältnisses, dessen Nutznießer sie sind, gefangen sind.⁴⁴⁹ Ihre Männlichkeit ist durch den homosozialen Wettbewerb gefährdet und bedarf ständig aufs Neue der Beglaubigung durch andere Männer:⁴⁵⁰ Tommaso beobachtet, dass sich alteingesessene Adlige durch ihren sozialen Status im Wettbewerb durchsetzen und in der Lage seien, wohl situierte Frauen ohne finanzielle Entschädigung für ihre sexuellen Phantasien zu gewinnen, während das Interesse des anderen Geschlechts an ihm stets auf monetäre Entschädigung abzielte, etwa als bereits während seiner Studienzeit eine junge Frau misogynen Prinzipien der patriarchalen Tauschlogik so sehr verinnerlicht hatte, dass sie nach dem Geschlechtsverkehr wie selbstverständlich eine Gucci Tasche von ihm verlangte.⁴⁵¹

Die Erfahrung, nur dank seiner ökonomischen Potenz sexuelles Interesse wecken zu können, hinterlässt eine narzisstische Kränkung, die der soziale Aufstieg allein nicht auszugleichen vermag. Die Demütigung und Erniedrigung von Luxusprostituierten nehmen für ihn zunehmend die Funktion ein, sein fragiles Machtgefühl aufrechtzuerhalten:

Tommaso diventa volgare perché gli brucia una carenza più profonda, che la soddisfazione per il suo nuovo status non può colmare: tant'è vero che con le escort si intigna per penetrarle analmente, come se con quel gesto volesse umiliare i soldi con cui le paga [...]. Una liftata finta rossa, esperta in blowjob, faceva storie e allora Tommaso le ha preparato una sorpresa: un video su YouPorn dove lei si faceva inculare da un negro ics-ics-elle, l'ha messa di fronte alla scena incriminata e ha ordinato 'io uguale' [...]. (RSN, 99)

Das artifizielle Paradies der Prostitution konstruiert sich jedoch im Baudelaire'schen Sinne durch die Unerreichbarkeit der ‹Schönheit›.⁴⁵² Sobald das Subjekt in direkten Kontakt damit tritt, verfällt dessen Aura und das Begehren schwindet:

Non si penetra davvero la bellezza, come non si riesce a passare sotto l'arcobaleno; appena un corpo lo usi lo deformati e si deforma anche il tuo desiderio per quel corpo; la perfezione non si evolve, può solo allontanarsi o decadere. (RSN, 175)

Nachdem Tommaso mit Gabry einen ‹Vertrag› abgeschlossen hat, der ihm das alleinige Verfügungsrecht über ihren Körper zugesteht, sinkt sein sexuelles Begehren.

449 Vgl. dazu: Beate Kraus: Die männliche Herrschaft, S. 43–44.

450 Ebda.

451 «una tipa di cui non gli fregava niente se l'è scopata a casa di lei ma hanno distrutto un tavolino e lei alla fine ha preteso una borsa di Gucci» (RSN, 86).

452 «[...] allude [...] ai paradisi artificiali di Baudelaire. Nel senso che pensavo al paradiso del consumismo, al paradiso della cocaina e al paradiso appunto della ricerca dell'assoluto». Claudia Jacobi: Dall'impressionismo proustiano all'iperrealismo. Intervista a Walter Siti. In: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 253, 1 (2016), S. 157–164, hier: S. 162.

Ihm genügt die Allmachtsphantasie, sie im «Safe» als sein Eigentum aufzubewahren zu können (RSN, 179).

Obwohl Gabry ihr neues Luxusleben genießt, sich vor ihren Freunden als Schlossherrin inszeniert und das philippinische Personal herumkommandiert, bekommt Tommaso schnell die Grenzen der ihm durch das Geld vermittelten «Allmacht» zu spüren. Bourdieu zufolge unterwirft das System beide Seiten des Herrschaftsverhältnisses ihren Zwängen, auch die Herrschenden selbst, die von ihm profitieren mögen, aber gleichwohl, um es mit den Worten von Karl Marx zu sagen, «von ihrer Herrschaft beherrscht» werden.⁴⁵³ In der Tat nimmt sich Tommaso gleichzeitig als «Herr» des «gekauften» Körpers und als «Knecht» seines eigenen Besitzwunsches wahr, denn der «physische Besitz» Gabriellas führt ihm letzten Endes nur die Unmöglichkeit ihrer mentalen und psychologischen Greifbarkeit vor Augen:

Si è chiesto tante volte, confusamente, quale onnipotenza potesse consentire il denaro – ora lo sa, l'onnipotenza sarebbe possedere *davvero* Gabriella; ma per possedere lei *davvero* il denaro non basta. Comprare di tutto il meglio, il più firmato e il più sicuro [...] è un sistema per contemplare il mondo dall'esterno; sentirsene superiori e quindi tirarsene fuori, non lasciarsi coinvolgere. (RSN, 144)

Aus Angst, dass Gabriella trotz des gemeinsamen Abkommens Verhältnisse mit anderen Männern eingehen könnte, beginnt Tommaso schließlich parallel eine Beziehung mit der gebildeten Schriftstellerin und Lateinlehrerin Edith, die in allem ein absolutes Gegenbild zur auf Äußerlichkeiten fokussierten Gabriella darstellt.⁴⁵⁴ Während Edith Liebe als Akt «absoluter Ehrlichkeit» definiert und lebt (RSN, 189), macht Gabry keinen Hehl daraus, aufgrund des Geldes mit Tommaso zusammen zu sein, und fordert mit der Zeit immer teurere Juwelen und Geschenke ein.⁴⁵⁵ Sie empfindet die Sexualität mit Tommaso als unangenehme Last und verhält sich erst gegen Ende des Monats, kurz bevor die Überweisung auf ihrem Konto eingeht,

453 Pierre Bourdieu: *La domination masculine*, S. 76.

454 Vgl. auch Tommasos kurze Liebesbeziehung mit Stella, einer Mukoviszidose-Patientin in der Schweizer Klinik, in der er seine Magenverkleinerung durchführen lässt. Stella ist bis dahin die einzige Frau in seinem Leben, die ihm «unentgeltlich die Hand hält» (RSN, 76) und mit der er in der Klinik eine auf «Mitgefühl» statt «Lüsternheit» gründende sexuelle Begegnung eingeht (RSN, 76). Damit illustriert Siti die sein Werk leitmotivisch durchziehende Dichotomie zwischen *eros*, der Liebe für das Erhabene und Absolute, und *agape*, die sich an Christi Mitgefühl für das menschliche Leid orientierende Liebe. Die Begegnung mit Stella ist schambesetzt und ändert nachhaltig nichts an seinem entmenschlichenden und auf Machtdemonstration abzielenden Interesse an Frauen.

455 «Gabry sempre più leggendaria e sfuggente, la grande occasione perduta per un fantastico showdown – sempre più esigente nei gioielli e nelle distrazioni. Vuole smeraldi vistosi da indossare sul nudo, che tutti credano che è bigiotteria e se sapessero che sono veri gli piglierebbe un colpo» (RSN, 201).

sexuell «devot».⁴⁵⁶ Ganz im Gegensatz dazu manifestiert Edith eine ausgeprägte Libido⁴⁵⁷ und ein geradezu fetischisierendes Begehren für Tommasos normabweichenden Körper und dessen Gerüche, die sie so lange wie möglich auf ihrem Körper halten will, weshalb sie regelmäßig davon absieht, sich zu waschen.

Edith sostiene che a eccitarla è soprattutto l'odore di Tommaso, quello selvatico che lui si è sempre sforzato di nascondere sotto il profumo; lo annusa scrupolosamente e ansimando sotto le ascelle («sembra una cagnetta da tartuffi»); i suoi orgasmi sono preoccupanti, coi suoni di una cavalla in agonia. (*RSN*, 182)

Zwar genießt Tommaso es, in der Beziehung mit Edith als Individuum wahrgenommen zu werden,⁴⁵⁸ dennoch macht er in intimen Momenten das Licht aus, nimmt ihren nackten Körper unter der Dusche als abstoßend wahr und fragt sich, ob es angesichts seiner finanziellen Potenz wirklich Sinn ergibt, von einer so «minderwertigen Ware» wie ihr geliebt zu werden. Sein Manager-Habitus und das ökonomische Kapital, das seine hegemoniale Männlichkeit ausmacht, erlauben ihm aus seiner Sicht keine Beziehung mit einer mit unzureichend körperlichem Kapital ausgestatteten Frau: «[...] dato il mio potere d'acquisto, ha senso che mi lasci amare da una merce così scadente? Non è neanche questione di convenienza, è proprio che denaro e bruttezza non legano insieme» (*RSN*, 193). Durch die Beziehung mit Edith verlässt Tommaso die Sphären des (artificialen) Paradieses («Gabry è il mio passaporto per il firmamento», *RSN*, 190) und gibt sich der «Imperfektion» hin, die ihm allerdings ermöglicht, selbst als Individuum wahrgenommen zu werden: «fare sesso con Edith significa riaprire le porte all'imperfezione, anche se in questa imperfezione il mio corpo finalmente non sparisce» (*RSN*, 183). Als er Gabry verlässt, wirft diese ihm vor, die «Kündigungsfrist» nicht eingehalten zu haben,⁴⁵⁹ wohingegen Edith sich von ihm abwendet, als sie von den mafiösen Machenschaften erfährt, in die er verstrickt ist. Gabry wird bereits auf dem Buchdeckel als «olgettina» bezeichnet – ein Neologismus, der für die Escorts und Showgirls verwendet wurde, die Berlusconi laut italienischen Medienberichten mietfrei in einer Art Harem in der Via Olgettina 65 in der von ihm erbauten Siedlung «Milano Due» unterbrachte und dort

456 «Il corpo di Gabry è un'assicurazione, sempre puntuale e soprattutto devota alla fine del mese quando scatta il bonifico» (*RSN*, 186).

457 «A letto non conosce remore né tabù, prende il corpo di Tommaso e lo rivolta da tutti i lati, lo bacia e accarezza in punti che lui non ricordava nemmeno di avere, dietro i polpacci o sotto la pianta dei piedi; dopo il coito normale, in cui gode sentirsi schiacciata sotto il peso, si inginocchia davanti a lui supino, gli solleva le gambe e lo fa venire con la bocca. Accoglie lo sperma come un manna di disperazione» (*RSN*, 181).

458 «qualcosa si è raggiunto; una donna che vuole *me*, non per i vantaggi materiali che posso offrirle» (*RSN*, 207).

459 «Sei sleale, dovevi almeno darmi un mese di preavviso» (*RSN*, 206).

für seine Bunga-Bunga-Partys auf Abruf bereithielt. Zu den «olgettine» gehörte auch die damals minderjährige Ruby, die wie die anderen rund vierzehn Frauen regelmäßige Geldzahlungen und teuren Schmuck für ihre sexuellen Dienstleistungen und später mehrere Millionen Euro Schweigegeld erhalten haben soll.⁴⁶⁰ In einem Allmachtgestus hegemonialer Männlichkeit strotzt Tommaso in ähnlicher Weise wie sein hegemoniales Vorbild dem Gesetz, wenn er einen mafiösen Geschäftspartner besticht, um mit dessen minderjähriger Tochter Geschlechtsverkehr zu haben.

Das verhaltensbiologische Vorwort mit dem Titel *La prostituzione percepita* überträgt in Balzac'scher Manier Beobachtungen aus der Zoologie auf die Gesellschaft und kann in Bezug auf die Deutung von Sitis Darstellung von Prostitution in Zeiten von Berlusconi's Finanzkapitalismus fruchtbar gemacht werden. Das Vorwort entpuppt sich im ersten Kapitel als Zeitungsartikel des Schriftstellers Walter Siti, der hier sowie an einigen wenigen weiteren Stellen des Romans als Figur erscheint und durch diese faktuale Strategie die Authentizitätsillusion seines fiktionalen Texts erhöht.

Im Vorwort beschreibt Siti ein wissenschaftliches Experiment, das im Jahr 2006 an der Yale University unter der Leitung des Wirtschaftswissenschaftlers Keith Chen durchgeführt wurde: Sieben Kapuzineraffen, vier Weibchen und drei Männchen, wurde beigebracht, mit Geld umzugehen und Metallringe gegen Obst einzutauschen. Dabei stellten die Wissenschaftler erstaunliche Parallelen zwischen dem Vorgehen der Primaten und dem menschlichen Konsumverhalten fest. Zunächst setzte sich im Laufe des Experiments die Kategorie der Sparer, welche drei Metallstücke anhäuferten, um sich eine Banane leisten zu können, von den verschwenderischen Affen ab, die einen Metallring sofort gegen einen Apfel eintauschten. Auf unerwarteten Reichtum reagierten sechs von sieben Affen sofort mit Hortung von möglichst vielen Metallringen, während ein Männchen sein Geld einem Weibchen gegen Geschlechtsverkehr zu Füßen legte. Siti hebt hervor, dass die Bereitstellung sexueller Dienstleistungen gegen Geld im Rahmen dieses Experiments nicht aus einer Notsituation, sondern im Kontext des Überflusses entstand, und zieht eine Parallele zur Escort-Prostitution, die im Roman eine zentrale Rolle spielen wird. Seine Überlegungen zum passenden Wort für die Beschreibung dieser «freiwilligen

⁴⁶⁰ Z. B. Francesco Gilioli/Giulia Costetti: Ruby ter: «Dieci milioni da Berlusconi alle olgettine». In: *La Repubblica* (30.06.2015). <https://video.repubblica.it/dossier/caso-ruby-bunga-bunga/ruby-ter-dieci-milioni-da-berlusconi-alle-olgettine-per-comprarne-il-silenzio/205761/204855> [letzter Zugriff: 06.09.2023]; Emilio Randacio: Processo Ruby, i testimoni dell'accusa «Pagamenti sospetti alle Olgettine». In: *La Repubblica* (12.12.2011). https://www.repubblica.it/politica/2011/12/12/news/processo_ruby_la_parola_al_supertestimone_la_ragazza_a_cene_con_atti_sessuali-26469159/ [letzter Zugriff: 06.07.2023].

Sexarbeiterinnen» bezieht sich abermals explizit auf die damalige Polemik über Berlusconi Begleitdamen.⁴⁶¹

[...] il comportamento ha avuto luogo in un contesto di abbondanza e non di privazione (la giovane femmina avrebbe potuto procurarsi i dischi di metallo da sola, e comunque nessuno stava soffrendo la fame). Da qualche tempo, assecondando un'indignata spinta a 'chiamare le cose col loro nome', molti hanno insistito che le cosiddette escort non sono altro che prostitute (o troie, o mignotte) [...]. (RSN, 12)

In der zeitgenössischen Konsumgesellschaft ist der Körper laut Siti zu mehr als einer reinen Projektionsfläche sozialer Dominanzverhältnisse geworden. Insbesondere der weibliche Körper bildet soziale Machtstrukturen nicht nur symbolisch ab, sondern erlangt selbst den Status einer Ware bzw. Währung: «Molti imprenditori, lo sappiamo, pagano i politici direttamente in russe, o lituane; più che una merce, il corpo diventa moneta» (RSN, 13). Dabei sei es nicht der physische Körper an sich, sondern mit Vanni Codeluppi gesprochen das «Körpersimulakrum», das die Grundlage dieses Tauschgeschäfts bilde. Aufbauend auf Jean Baudrillards Vorstellung von einer «Ära der Simulation», in der das «Simulakrum», d. h. das retuschierte Trugbild der Realität, vorausgeht und die Realität Bilder nachahmt, die in Wirklichkeit gar nicht existieren,⁴⁶² beobachtet Codeluppi in der zeitgenössischen westlichen Gesellschaft das Streben nach verstörend ähnlichen bzw. austauschbaren Körperbildern, die mit Hilfe von Hormonpräparaten im Fitnessstudio oder durch plastische Chirurgie auf dem OP-Tisch geformt werden.⁴⁶³ Derartige künstlich hergestellte «Körpersimulakren» werden, vergleichbar mit einer Ware im Schaufenster, durch intermediale Zurschaustellung («vitrinizzazione»)⁴⁶⁴ inszeniert und erlangen dadurch einen hohen «Tauschwert» als Statussymbol, welcher den «Gebrauchswert» bzw. den «praktischen Nutzen» des Sexualakts bei weitem übertrifft:

[...] è davvero il corpo quello che si vende? Molti pensano che sia piuttosto l'immagine, tant'è vero che il medesimo corpo, quando è valorizzato da foto o passerelle o tivù, aumenta di prezzo; e le donne (o gli uomini) che si vendono lo sanno talmente bene che affollano le palestre per migliorare la loro immagine assai più che le loro prestazioni sessuali. Il valore d'uso della merce (l'atto sessuale) è largamente superato dal suo valore di scambio, come icona del lusso e status symbol. E dunque si paga il lavoro che è stato necessario per produrre la merce, compreso il trasporto (vedi il successo di molte escort esotiche, che portano con sé il brivido di lingue e Paesi lontani). (RSN, 13)

⁴⁶¹ Repubblica (Hg.): Escort a Berlusconi, i legali di Tarantini: «Prostitute per scelta, legge Merlin incostituzionale». In: *La Repubblica* (21.12.2017). https://bari.repubblica.it/cronaca/2017/12/21/news/bari_escort-184811425/ [letzter Zugriff: 17.10.2023].

⁴⁶² Jean Baudrillard: *Simulacres et simulation*, S. 80.

⁴⁶³ Vanni Codeluppi: *Ipermondo. Dieci chiavi per capire il presente*. Rom: Editori Laterza 2012, S. 100.

⁴⁶⁴ Ebda.

In einer Zeit, die Siti mit Pier Paolo Pasolini durch die Hinwendung des abendländischen Monotheismus zum «kapitalistischen Polytheismus» der zeitgenössischen Konsumgesellschaft charakterisiert,⁴⁶⁵ haben Geld sowie Prostitution dieselbe, im marxistischen Sinne «fetischisierende», Funktion.⁴⁶⁶ Beide dienen dazu, den Glauben an Gott durch käuflich erwerbliche (Konsum-)Paradiese zu ersetzen und dem Subjekt dadurch den «Geruch des Unendlichen» («profumo d'infinito», *RSN*, 13) bzw. «Spiegel des Absoluten» («riflesso d'assoluto», *RSN*, 13) zugänglich zu machen. Mit dem Schwinden der religiösen Legitimierung des Patriarchats beobachtet auch Connell einen Bedeutungszuwachs hegemonialer männlicher Vorbilder.⁴⁶⁷ Bereits in Walter Sitis autofiktionaler Trilogie *Il dio impossibile* versinnbildlicht die sexuelle Obsession des Protagonisten Walter für chemisch manipulierte, durch Steroide und Anabolika gemeißelte, hypermuskulöse, käufliche Männerkörper leitmotivisch den Wunsch nach Transzendenz des Menschen in der «säkularisierten» Gesellschaft des 21. Jahrhunderts. Dabei scheint sich Siti immer wieder im Sinne des Soziologen Thomas Luckmann von der weit verbreiteten These des Bedeutungsverlusts der Religion im Zuge der Säkularisierung der westlichen Welt zu distanzieren und diese als «Mythos» zu entlarven. In *Il dio impossibile* illustriert Siti die anthropologische Konstante des Wunsches nach Transzendenz im Körperkult der männlichen Prostituierten,⁴⁶⁸ während sie in *Resistere non serve a niente* auf den Körper des Escorts Gabry projiziert wird («la vedevo come una dea», *RSN*, 220). Die von der Hyperrealität hergestellten Trugbilder werden dementsprechend in Sitis Gesamtwerk als alptraumartige Manifestationen eines gesellschaftlich unterdrückten Wunsches nach Spiritualität im Zeitalter des Simulakrums konzipiert:

[...] io ho soprattutto paura delle cose che vengono rimosse, per esempio appunto la religione, l'irrazionalità, gli dei, secondo me ce ne siamo liberati troppo in fretta [...] perché poi loro si vendicano e tornano come fantasmi [...] nella società contemporanea [...] una certa idea di bellezza totalmente finta, fittizia inventata, perfetta [...] mi sembra che sia [un] ritorn[o], come succede spesso sotto forma di incubo [...] [dei] vecchi miti che noi non abbiamo saputo fare davvero morire.⁴⁶⁹

⁴⁶⁵ Walter Siti: Walter Siti in videochat. In: RaiEducational (11.05.2015). <http://www.letteratura.rai.it/articoli/walter-siti-in-videochat-su-rai-letteratura/16011/default.aspx> [letzter Zugriff: 10.09.2023]

⁴⁶⁶ Im marxistischen Sinne beschreibt dieser «Warenfetisch» das nahezu religiöse Verhältnis des Arbeiters zum Produkt seiner Arbeit. Erst durch Freud wurde der Fetischbegriff auf den sexuellen Bereich übertragen.

⁴⁶⁷ Raewyn Connell: *Der gemachte Mann*, S. 281.

⁴⁶⁸ Vgl. zur ausführlichen Analyse: Claudia Jacobi: *Proust dixit ?*, S. 203ff.

⁴⁶⁹ Walter Siti: Walter Siti in videochat. In: RaiEducational (11.05.2015). <http://www.letteratura.rai.it/articoli/walter-siti-in-videochat-su-rai-letteratura/16011/default.aspx> [letzter Zugriff: 10.09.2023].

Im Körperkult als «individualisierte Sozialform des Religiösen», die die Frage der Transzendenz vom Jenseits ins Diesseits verschiebt,⁴⁷⁰ artikuliert Siti eine metaphysische Nostalgie, einen vagen Wunsch nach «Unendlichkeit» («profumo d'infinito», *RSN*, 13), der jedoch stets konturlos und unzulänglich bleibt und durch die nüchtern nutzenorientierte Metaphorik der ökonomischen Transaktion ironisch unterlaufen wird. Siti besteht auf der Prekarität dieses Tauschgeschäfts und dessen Unterwerfung unter herkömmliche marktökonomische Dominanzverhältnisse: Die Prostituierte werde nicht gekauft, sondern von den «Reichen und Mächtigen» *geleast* solange das «Preis-Leistungs-Verhältnis» ihrem Konsumenten «günstig» erscheine und seine Begierde sich nicht auf ein anderes Objekt richte. Dabei sei sie nicht vollständig mit einer «Ware» oder «Währung» gleichzusetzen, sondern eher mit einem davon abgeleiteten «future», der im Börsenjargon ein Termingeschäft bezeichnet, bei dem sich der Verkäufer dazu verpflichtet, eine Ware zu einem vereinbarten Preis und Zeitpunkt an den Käufer zu liefern:

[...] anche la prostituzione è precaria, come tutto. I ricchi e potenti non ti comprano, al massimo ti prendono in leasing finché il rapporto qualità-prezzo gli converrà, e finché il loro desiderio non si rivolgerà altrove. Ma anche le ragazze (o i ragazzi) pensano di vendersi fin che gli conviene: anche il loro non è un vendersi ma un affittarsi ('rent girls' o 'boys' è la dizione americana), in una fluidità di mercato che equipara il corpo a una cedola [...]. Non più merce e forse nemmeno denaro ma piuttosto un derivato, un *future*. (*RSN*, 15)

Die paradoxe Frage einer möglichen «Freiheit» im «Sklassenverhältnis» der Prostitution⁴⁷¹ scheint Siti zunächst positiv zu beantworten, indem er behauptet, dass Sexualität in der durch Exhibitionismus gekennzeichneten zeitgenössischen Mediengesellschaft grundsätzlich jegliche Intimität eingebüßt habe und Prostitution omnipräsent sei: Prostituiere sich nicht auch die Schülerin, die sich halbnackt fotografiere und diese Fotos an ihre Klassenkameraden verkaufe? Oder etwa die Schauspielerin, die Geld annehme, um mit einem Fußballer zu schlafen, der überführt werden solle? Sogar die Städte Prag und Venedig würden sich laut Siti für Touristen prostituieren, indem sie mit geschmacklos kitschigem Lichtspektakeln ihre wahre Seele verrieten. Auf metapoetischer Ebene wird selbst das Schreiben als Prostitution inszeniert, schließlich gibt der Autor Walter Siti vor, sich als Erzähler von Tommasos Geschichte zu «verkaufen» und selbst im Gegenzug für seine Leistungen als «olgettina» in einer von Tommaso bezahlten Wohnung zu leben.

Angesichts der allgegenwärtigen Hypersexualisierung und Kommerzialisierung aller zwischenmenschlichen Verhältnisse in der zeitgenössischen Konsumge-

470 Robert Gugutzer: Die Sakralisierung des Profanen, S. 285–309.

471 «[...] ci può essere libertà in un rapporto che recita la schiavitù?» (*RSN*, 16).

sellschaft könne Prostitution keine kognitiv-emotionale Erfahrung mit psychologischen Folgen mehr darstellen:

C'era il sospetto che, sottoposto a carezze mercenarie, il corpo si chiudesse e non fosse più in grado di accogliere le carezze spontanee e gratuite. Questi concetti cominciano a saltare, nulla ormai è meno intimo del sesso, la nudità è pubblica e la spontaneità è equiparata a una posa. (RSN, 16)

Diese These scheint Siti zunächst in einer marxistischen Argumentation zu untermauern, die Positionen von Feministinnen der vierten Welle wie etwa Laurie Penny zu antizipieren scheint, die in ihrem 2016 erschienen Artikel «Let's Not Abolish Sex Work. Let's Abolish All Work» «Sexarbeit» mit Kellnern oder Straßenreinigung gleichsetzt und die Abschaffung jeglicher Form von Arbeit fordert, die zu körperlichen Schäden führen kann.⁴⁷² In einer generellen Kapitalismuskritik weist auch Siti darauf hin, dass die Ausbeutung des Arbeiterkörpers durch den Arbeitgeber zu körperlichen Belastungen und Folgeschäden führen könne, wohingegen ein Escort-girl ihren Körper «bewusst» modifiziere und sich dadurch auch «einbilden» könne, eine gewisse Macht über den Zahlenden auszuüben, was er zunächst als einen «ehrlichen und expliziten Geschäftsvertrag» präsentiert:

Il padrone mercifica il tuo corpo e talvolta lo fa ammalare, mentre come escort sei tu che scientemente ti modifichi e puoi perfino illuderti di esercitare un potere su chi ti paga. [...]. 'Tu non sei una merce, sei un regalo': questa la frase consolatoria di molti mediatori; ma alle più intelligenti e risolte la dinamica del dono appare più umiliante del franco ed esplicito contratto commerciale. (RSN, 14–15)

Schließlich betont Siti jedoch, dass Chens Experiment mit den Kapuzineraffen in einem Käfig stattgefunden habe, und dass diese sich in Freiheit womöglich anders verhalten hätten. Analog dazu seien Luxusprostituierte und der «feministische Slogan» der «Freiheit», den Körper bewusst und eigenverantwortlich zum Sexualobjekt zu degradieren, dem ideologischen Korsett der liberalen Marktwirtschaft unterworfen (RSN, 17), die im vorliegenden Kapitel als Schauplatz hegemonialer Business-Männlichkeit untersucht wurde, welche über das ökonomische Kapital verfügt und Frauen auf ihr körperliches Kapital reduziert. Laurie Penny übersieht in ihrer Betrachtung nicht nur die unterschiedlichen Formen körperlicher Ausbeutung, worunter die sexuelle zweifelsohne eine besondere psychologische Tiefendimension trägt, sondern verliert auch völlig aus den Augen, dass Prosti-

⁴⁷² Laurie Penny: Let's Not Abolish Sex Work. Let's Abolish All Work. In: *Libcom* (05.08.2016). <https://libcom.org/article/lets-not-abolish-sex-work-lets-abolish-all-work-laurie-penny#:~:text=1%20support%20the%20abolition%20of,sell%20your%20labour%20to%20survive%E2%80%9D> [letzter Zugriff: 06.09.2023].

tution in Europa zu sechshundachtzig Prozent von Frauen, zu acht Prozent von Männern und zu sechs Prozent von Transpersonen ausgeübt wird, wobei letztere beiden Gruppen sich ebenfalls in ihrer überwältigen Mehrheit an Männer verkaufen.⁴⁷³

II.6.2.4 Fazit

Sitis Darstellung der Escort-Prostitution muss mit Bourdieu als paradigmatischer Fall männlicher Herrschaft und «symbolischer Gewalt» gelesen werden, die, wie am Beispiel von Tommaso erörtert wurde, in den Habitus hegemonialer Business-Männlichkeit integriert ist. Die Analyse hat veranschaulicht, dass sich die alimentäre Gier des Protagonisten mit seinem sozialen Aufstieg auf seinen finanziellen und sexuellen Machthunger verschiebt, den er zunehmend durch habituell verinnerlichte Muster ausagiert. In einer von Geld dominierten Welt erscheint sein durch die Magenoperation «erworbener» Manager-Körper nicht nur als Symbol homosozialer gesellschaftlich-ökonomischer, sondern auch heterosozialer zwischengeschlechtlicher Dominanzverhältnisse. Tommasos Narben dokumentieren jedoch seine marginalisierte Kindheit und lassen seinen Habitus auch als Kompensation der hier entstandenen Minderwertigkeitskomplexe erscheinen. Sein außerordentlicher Appetit und sein sexueller, ökonomischer und zwischenmenschlicher Machthunger werden somit als Chiffre gesellschaftlicher Dominanzverhältnisse lesbar.

⁴⁷³ Licia Brussa: Sex Work in Europe. A Mapping of the Prostitution Scene in 25 European Countries. In: Amsterdam: TAMPEP European Network for HIV/STI Prevention 2009. <https://tampep.eu/wp-content/uploads/2017/11/TAMPEP-2009-European-Mapping-Report.pdf>, S. 14 [letzter Zugriff: 10.09.2023].

II.7 Ballett und Anorexia nervosa im belgischen Roman: Amélie Nothombs *Robert des noms propres* (2002)

Im Werk der frankophonen belgischen Erfolgsautorin Amélie Nothomb sind Darstellungen der Anorexia nervosa ein beliebtes Leitmotiv. In Interviews führt Nothomb die Thematik der Magersucht immer wieder auf ihre eigene Biographie zurück, indem sie ein metonymisches Verhältnis zwischen ihrem gestörten Essverhalten und dessen späterer Verschiebung auf ihr obsessives Schreibverhalten herstellt:

Il est exact que j'ai été très anorexique pendant mon adolescence et que cette expérience m'a marquée profondément. Peut-être même n'aurais-je jamais écrit sans cela ; j'ai commencé à écrire à 17 ans, c'est-à-dire quand, en apparence du moins, ces troubles se sont terminés. Il m'est certes impossible de déterminer ce que je serais devenue sans l'anorexie : mais ce qui est certain c'est que l'écriture m'a sauvée de tout cela, même si mon but, en commençant à écrire, n'avait rien de thérapeutique.⁴⁷⁴

Von ihrer Essstörung und der Kompensation der fehlenden Nahrung durch die Lektüre berichtet Nothomb aus autobiographischer Perspektive in *Biographie de la faim* (2004): «[...] puisqu'il n'y avait plus de nourriture, je décidai de manger tous les mots : je lus le dictionnaire en entier» (BF, 212). In zahlreichen Romanen Nothombs fungiert die Magersucht hingegen als Leitmotiv der Sexualabwehr bzw. als Symbol des vom Erwachsenwerden bedrohten Paradieses der Kindheit, das oftmals einer älteren männlichen Figur entgegengestellt wird, die in ihrer Fettleibigkeit rezeptionsästhetisch mit Ekel konnotiert wird.⁴⁷⁵ In *Hygiène de l'assassin* (1992) erzählt Nothomb beispielsweise die Geschichte des übergewichtigen, hässlichen und abstoßenden fiktiven Literatur-Nobelpreisträgers Prêtextat Tach, der seine Cousine Léopoldine zu Beginn ihrer Pubertät tötet, da er in seiner Misogynie keine ausgewachsenen Frauenkörper ertragen kann. Im Anschluss an den Mord beginnt er, bis zur Fettleibigkeit zu essen, was das ‚Verschlingen‘ der Würde seines Opfers symbolisch illustriert.⁴⁷⁶ Léopoldine entwickelt hingegen durch Tachs Einwirken vor ihrem Tod einen starken Selbstekel und versucht, u. a. durch Nahrungsentzug, ihren vorpubertären Kindskörper zu erhalten.

Isabelle Meuret, Catherine Rodgers und Karen Ferreira-Meyers⁴⁷⁷ geben über die Narrative der Anorexia nervosa in Nothombs Gesamtwerk einen Überblick und

⁴⁷⁴ Brief von Amélie Nothomb an Isabelle Meuret. Isabelle Meuret: *Littérature contemporaine et anorexie : A propos d'Amélie Nothomb*. http://www.detambel.com/images/30/revue_271.pdf, S. 1–12, hier: 7 [letzter Zugriff: 10.09.2023].

⁴⁷⁵ Vgl. dazu das Kapitel II.6 der vorliegenden Studie.

⁴⁷⁶ Catherine Rodgers: *Nothomb's Anorexic Beauties*, S. 50–63.

⁴⁷⁷ Isabelle Meuret: *Littérature contemporaine et anorexie*, S. 1–12; Catherine Rodgers: *Nothomb's Anorexic Beauties*, S. 50–63; Karen Ferreira-Meyers: *Trauma et écriture autofictionnelle : le cas de*

zeigen, inwiefern Nothomb durch ihre ‹anorektischen Schönheiten› in *Hygiène de l'assassin* (1992), *Attentat* (1997), *Mercur* (1998), *Métaphysique des tubes* (2000) etc. den extrem schlanken, asexuellen, vorpubertären Körper als engelhaft idealisiert.⁴⁷⁸ Spezifischer mit *Robert des noms propres* haben sich etwa Siobhán McIlvanney, Anna Kemp oder Alison Rice auseinandergesetzt und den Schwerpunkt auf Märchenelemente in der Darstellung traumatischer Erfahrungen,⁴⁷⁹ die Kindheit als ästhetisches Ideal vs. den Körper der Balletttänzerin als Kunstideal⁴⁸⁰ und die Thematik der Selbstbeherrschung gelegt, auch in Bezug auf das gestörte Essverhalten der Protagonistin.⁴⁸¹ Die Figur ordnet sich damit in eine Reihe zeitgenössischer Werke ein, die das Zusammenspiel zwischen Ballett und Magersucht inszenieren, man denke etwa an den französischen Fernsehfilm *Danse avec la vie* (Michel Favart, 1994), das US-amerikanische TV-Drama *Dying to dance* (Mark Haber, 2001) oder die US-amerikanische Netflix-Serie *Tiny Pretty Things* (Michael MacLennan, 2020). Auch im Roman *La virevolte* (1994) der französisch-kanadischen Autorin Nancy Huston spielen Ballett und Anorexia nervosa eine zentrale Rolle, wobei hier die Tochter der Balletttänzerin Lin, u. a. als Reaktion auf das traumatische Verhältnis zur Mutter, die die Familie verlässt, um sich in Mexiko auf ihre Karriere zu konzentrieren, auto-aggressive Verhaltensmuster und Magersucht entwickelt. Marinas Stiefmutter Rachel, deren Vorfahren der Shoah zu Opfer fielen, leidet ebenfalls an Magersucht, wodurch die sich stark mit der Stiefmutter identifizierende Marina beginnt, sich intensiv mit dem Holocaust auseinanderzusetzen und mit den Frauen in Konzentrationslagern zu vergleichen.⁴⁸² Damit illustriert Huston aktuelle Thesen der Neurowissenschaften, die davon ausgehen, dass Traumata intergenerational weitergegeben werden können und einige psychische

l'anorexia nervosa chez Amélie Nothomb et Tsitsi Dangarembga. In: Ndinda Joseph (Hg.): *Ecriture, jeu et enjeux, mythes et représentations de l'alimentaire dans les littératures africaines*. Yaoundé: Editions Clé 2011, S. 131–146.

478 Catherine Rodgers: Nothomb's Anorexic Beauties, S. 51.

479 Siobhán McIlvanney: ‹Il était une fois...›: Trauma and the Fairytale in Amélie Nothomb's *Robert des noms propres*. In: *Dalhousie French Studies* 81 (2007), S. 19–28.

480 Anna Kemp: The Child as Artist in Amélie Nothomb's *Robert des noms propres*. In: *French Studies* 66, 1 (2012), S. 54–67.

481 Alison Rice: ‹Que faire du corps ?› La Maîtrise de soi dans *Robert des noms propres* d'Amélie Nothomb. In: *Nouvelles Études Francophones* 20, 2 (2005), S. 171–183.

482 Vgl. z. B. ‹– Et les femmes dans les camps, il paraît que leurs règles s'arrêtaient aussi ? Rachel la regarde, pétrifiée. – Ne dis pas de bêtises, marmonne-t-elle enfin, en détournant le regard. Ça n'a rien, mais strictement rien à voir› (*LV*, 153).

Erkrankungen, darunter auch Anorexia nervosa, häufig unter den Nachkommen von Holocaust-Opfern auftreten.⁴⁸³

All diese Werke betonen – wie bereits zahlreiche der in den vorigen Kapiteln untersuchten Filme und Romane – die Schlüsselrolle der Mutterfigur. In *Robert des noms propres* tritt diese besonders stark in den Vordergrund. Im Folgenden soll gezeigt werden, dass der Mikrokosmos der Ballettschule als Sinnbild des Makrokosmos der westlichen Gesellschaft gesehen werden kann, die mit ihren ästhetischen Standards groteske Erwartungen an den Frauenkörper stellt, wobei die Protagonistin Plectrude hier in erster Linie zur Projektionsfläche der frustrierten Ambitionen der Mutterfigur wird, welche ihrerseits überkommene Geschlechterkonzepte internalisiert hat. Plectrudes Magersucht soll dafür zunächst auf die frühkindliche Subjektconstitution zurückgeführt werden, wobei insbesondere die Mutterbindung und die performative Macht der Sprache mit Jacques Lacan in den Fokus gerückt wird, der für die Analyse postmoderner Darstellungen familiärer Verhältnisse als theoretische Grundlage besonders geeignet scheint (1).⁴⁸⁴ Dabei wird Plectrudes Anorexia nervosa als Verschiebung des Kontrollbestrebens, das sie in der kindlichen Subjektconstitution und Mutterbindung über die Sprache artikulierte, lesbar (2). Auch das Leistungs- und Kompensationsprinzip, auf dem die Ausbildung zur Balletttänzerin und die damit einhergehende Essstörung beruht, erscheint als Reproduktion der Mechanismen der Mutter-Kind-Beziehung und enthält zudem eine sexualabwehrende Dimension. Tanz und Magersucht erscheinen schließlich als Bewältigungsstrategie eines pränatalen Traumas, das durch den doppelten Matrizid an der Adoptivmutter sowie der Autorin als ‚diegetische Mutter‘ überwunden wird, was Plectrude zur Personifikation der poetologischen Überzeugungen ihrer Autorin macht (3).

II.7.1 Subjektconstitution und frühkindliche Mutterbindung

Amélie Nothombs Roman *Robert des noms propres* (2002) beginnt als satirisch-märchenhafte Erzählung, die aus auktorialer Perspektive die Geburt der Protagonistin Plectrude an einem unbestimmten Ort zu einer unbestimmten Zeit beschreibt.

⁴⁸³ Rachel Yehuda/Amanda Bell u. a.: Maternal, Not Paternal PTSD, Is Related to Increased Risk for PTSD in Offspring of Holocaust Survivors. In: *Journal of Psychiatric Research* 42, 13 (2008), S. 1104–1111.

⁴⁸⁴ Die Mutterfigur wurde bereits von Ott und Kemp betrachtet. Ihre Rolle soll im Folgenden jedoch stärker im Rahmen postmoderner Theorie verortet und spezifisch zum Verständnis der Essstörung der Protagonistin fruchtbar gemacht werden. Christine Ott: *Identität geht durch den Magen*, S. 124–125; Anna Kemp: *The Child as Artist*, S. 54–67.

Von ihrer bovaristisch verblendeten neunzehn Jahre alten Mutter Lucette wird die Geburt als «außerordentliches Ereignis» innerhalb eines mystisch-märchenhaften Lebensideals zelebriert:

Le conte de fées avait commencé comme un rêve : Fabien était beau, il se disait prêt à tout pour elle, elle l'avait pris au mot. L'idée de jouer au mariage avait amusé le garçon. [...] Peu après, triomphante, Lucette avait annoncé qu'elle était enceinte. (*RNP*, 7)

Lucettes Illusion einer Märchenhochzeit mit glücklichem Ende wird jedoch schnell zerstört («Peu à peu, les choses étaient devenues moins féeriques», *RNP*, 8). Sie wird sich bewusst, dass ihr allzu gewöhnlicher und mittelmäßiger Ehemann Fabien ebenso wenig wie Charles Bovary dem märchenhaften Ideal des Traumprinzen entspricht: «[...] elle voyait que Fabien n'était pas à la hauteur. C'était un garçon normal. Il avait joué au mariage et, à présent, il jouait à l'homme marié. Il n'avait rien d'un prince charmant» (*RNP*, 8). Bereits Fabiens «gewöhnlicher» Name weist auf seine Mittelmäßigkeit hin. Dabei wird der Name Fabien zumeist auf zwei unterschiedliche etymologische Wurzeln zurückgeführt: Das Lateinische «fabis», dt. «edel», fasst Plectrudes überhöhte Erwartungen zusammen, wohingegen lat. «faba», dt. «Bohne», eine an Charles Bovary erinnernde «médiocrité» evoziert: Bohnen waren im Frankreich des 19. Jahrhunderts ein Grundnahrungsmittel, das täglich auf dem Speiseplan der damaligen Internate stand, wodurch das sprichwörtliche «C'est la fin des haricots» entstanden ist, was so viel bedeutet wie «Dies ist das bittere Ende». Wenn nicht einmal mehr Bohnen zum Essen übrig waren, war ein hartes Ende vorprogrammiert. Als Fabien Lucette zu allem Überfluss vorschlägt, ihrem gemeinsamen Kind den «gewöhnlichen» Namen Tanguy oder Joëlle zu geben, beschließt Lucette kurzerhand, ihn zu töten, denn: «Vouloir appeler son enfant Tanguy ou Joëlle, c'est vouloir lui offrir un monde médiocre, un horizon déjà fermé» (*RNP*, 19). Dies entspricht ganz und gar nicht dem außergewöhnlichen Schicksal, das sie sich für ihr Kind wünscht: «Moi, je veux que mon bébé ait l'infini à sa portée. Je veux que mon enfant ne se sente limité par rien, je veux que son prénom lui suggère un destin hors norme» (*RNP*, 19).

Damit kündigt Lucette gleich zu Beginn im Sinne postmoderner Theorie die performative Macht der Sprache für die Subjektkonstitution an, die den gesamten Roman durchziehen wird. Bekanntlich wendet sich Jacques Derrida gegen den in der gesamten abendländischen Philosophie von Platon bis Husserl geltenden Grundsatz, dass das menschliche Bewusstsein als eine ideale Selbstpräsenz vor der Sprache verstanden werden muss. Das bedeutet im Sinne des Descarteschen *Cogito ergo sum*, dass sich das Subjekt als ein Bewusstsein immer selbst präsent und selbstbewusst ist, also von sich behaupten kann, «sum», «ich bin eins» in Gegenwart,

Vergangenheit und Zukunft.⁴⁸⁵ Diesem Ansatz liegt ein idealistisches Subjekt-konzept zugrunde, das davon ausgeht, dass eine ‹objektive Realität› existiere und dass das Ich in der Lage sei, diese durch seine mentalen Fähigkeiten zu erkennen.⁴⁸⁶ Im Gegensatz dazu geht Derrida davon aus, dass Sprache durch die sogenannte *différance* geprägt sei: Eine ständige Verzeitlichung und Bedeutungsverschiebung der gesamten Diskurse, die in der Sprache mitschwingen und eine klare und endgültige Bedeutung unmöglich machen. Wenn also die Sprache laut Derrida kein transparentes Medium ist, um die Wirklichkeit zu erfassen, dann ist dies auch für das menschliche Bewusstsein unmöglich, welches Sprache benötigt, um die Realität zu beschreiben.⁴⁸⁷ Sprache ermöglicht demnach Derrida zufolge keinen Zugang zu authentischer Wirklichkeit. Diese wird durch Sprache erst hervorgebracht. Die Wirklichkeits- und Bedeutungskonstitution in bzw. durch Sprache umfasst infolgedessen auch das Subjekt.⁴⁸⁸

Im Kontext dieses als *linguistic turn* in die Kulturgeschichte eingegangenen Paradigmenwechsels geht es auch Jacques Lacan im Unterschied zu den traditionellen Verfahren der Psychoanalyse weniger um eine Freilegung der unbewussten Schichten des Subjekts – was eine dem Sprechen vorausgehende Form von Subjektivität implizieren würde, die es zu begreifen gälte –, sondern darum, zu zeigen, dass das Unterbewusste wie eine Sprache strukturiert und sogar ein Produkt der Sprache sei, die auf Metaphern und Metonymien gründe, deren Sinn stets gleite und nicht greifbar sei. Das Subjekt wird nicht mehr als Autor oder Herr der Sprache gesehen, sondern die Sprache als Herr über das Subjekt.

In diesem Sinne hängt das Schicksal der Tochter Lucettes Meinung nach maßgeblich mit der Namenswahl zusammen, welche die Realität erst hervorbringe. Entgegen dem Anraten von Psychologen, Juristen und Medizinerinnen setzt die junge Mutter im Gefängnis den Namen Plectrude als ihren letzten Willen durch, bevor sie sich erhängt. Diesen Namen einer mittelalterlichen Heiligen (‹il y a eu une sainte Plectrude›, *RNP*, 20), den Lucette in einer Enzyklopädie des vergangenen Jahrhunderts findet, sieht sie als ‹Talisman› (*RNP*, 20), der ihre Tochter vor einer mittelmäßigen Zukunft bewahren und ihre Mitmenschen über ihre Außergewöhnlichkeit in

485 Vgl. Claudia Jacobi: *Proust dixit ?*, S. 16.

486 Anton Hügli/Paul Lübcke: *Philosophielexikon. Personen und Begriffe der abendländischen Philosophie von der Antike bis zur Gegenwart*. Hamburg: Rowohlt 1997, S. 303.

487 Vgl. Britta Nelskamp: *Flüchtige Identitäten. Die Suche nach dem sprachlich verhüllten Ich in Amélie Nothombs autofiktionalen Texten*. Aachen: Shaker 2014, S. 16–17; Ansgar Nünning: *Literatur, Mentalitäten und kulturelles Gedächtnis: Grundriß, Leitbegriffe und Perspektiven einer anglistischen Kulturwissenschaft*. In: Ders. (Hg.): *Literaturwissenschaftliche Theorien. Modelle und Methoden: Eine Einführung*. Trier: WVT 1995, S. 173–197.

488 Britta Nelskamp: *Flüchtige Identitäten*, S. 17. Vgl. hierzu auch: Claudia Jacobi, *Proust dixit ?*, S. 16–18.

Kenntnis setzen soll («Ça préviendra les gens qu'elle est exceptionnelle», *RNP*, 20). Im Sinne Lacans beruht das gleich einer Sprache konstituierte Unterbewusstsein auf der Assoziation von *Signifikanten* (das Bezeichnende/das Lautbild/der Wortklang), die nicht mehr in Ferdinand de Saussures Sinne eindeutig einem *Signifikat* (dem Bezeichnetem/dem Zeicheninhalt) zugeordnet werden können. Vielmehr obliegt das Signifikat nunmehr der Herrschaft der Signifikanten, die in auf Lautbildern, Metonymien und Metaphern beruhenden Assoziationsketten aneinandergereiht werden.⁴⁸⁹ Aufgrund des *Signifikanten* des Namens Plectrude stellt Lucette eine metonymische Verbindung zum Brustmuskel her und schreibt dem Namen dadurch die Kraft und Macht zu, ihre Tochter vor etwaigen Angriffen zu verteidigen: «[...] ça fait penser à un pectoral [...] il la rendra assez forte pour qu'elle se défende» (*RNP*, 20). In der Tat ist die Kraft der Protagonistin ihr etymologisch in den Namen eingeschrieben, denn Plectrude stammt aus dem Althochdeutschen <blik>, dt. <glänzen>, und <thrud>, dt. <Kraft>, und bedeutet dementsprechend so viel wie die <kraftvoll Glänzende>. Auch Lucette (von lat. <lux>, dt. <Licht>) macht ihrem Namen alle Ehre und erscheint als Lichtbringerin, indem sie Plectrude gebärt. Die kleine <unter schlechtem Vorzeichen> (*RNP*, 21) geborene Plectrude kommt nach dem Selbstmord ihrer Mutter in die Obhut von Clémence, der großen Schwester Lucettes, und von ihrem Ehemann Denis, die bereits zwei Töchter haben. Wie Aschenputtel wächst Plectrude bei dieser Stiefmutterfigur und zwei Stiefschwestern auf. Ihre wahre Herkunft und Identität bleiben ihr verborgen, doch scheint alles darauf hinzuweisen, dass sie zu Höherem berufen ist und nicht in diese gewöhnliche Familie gehört: «Parfois elle se demandait si elle n'était pas née orpheline qu'ils avaient adoptée» (*RNP*, 127). Dennoch wird sie zunächst sehr herzlich empfangen, was auf ihr außergewöhnliches Wesen zurückgeführt wird: «la petite dernière était hors norme – splendide, intense, énigmatique, loufoque» (*RNP*, 24). Clémence bringt ihr eine Verehrung entgegen, die sogar die Liebe für ihre leiblichen Töchter übersteigt.⁴⁹⁰ In märchenhafter Hyperbolik wird ihr Verhältnis zu Plectrude als absolute sakrale Liebe dargestellt⁴⁹¹ und Plectrude zum <Messias> (*RNP*, 26) stilisiert. Die Sprache fungiert als Ersatz für die nicht-biologische Bindung in der Mutter-Tochter-Beziehung. Das erste Wort, <maman>, das Plectrude im gewöhnlichen Kleinkindalter ausspricht⁴⁹² und

489 Hans-Martin Lohmann/Joachim Pfeiffer: *Freud-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Heidelberg: Metzler 2006.

490 «Nicole et Béatrice lui inspiraient une tendresse débordante ; Plectrude lui inspirait de la vénération» (*RNP*, 24).

491 «rien jamais ne put égaler l'amour sacré que Clémence lui voua» (*RNP*, 24).

492 «Plectrude prononça son premier mot à l'âge normal et ce fut : 'Maman !'. Clémence s'extasia. Hilare, Denis lui fit observer que le premier mot de chacun de ses enfants – et d'ailleurs de tous les enfants du monde – était Maman. –Ce n'est pas pareil, dit Clémence» (*RNP*, 25).

das für lange Zeit ihr einziges Wort bleibt, bindet sie wie durch eine Nabelschnur an die Mutterfigur.⁴⁹³ Durch die pragmatische Funktion und performative Kraft der Sprache in der Mutter-Tochter-Beziehung wird die Lacan'sche Korrelation zwischen Sprache und Bewusstsein besonders eindrucksvoll inszeniert, denn angesichts Plectrudes Ausruf «maman» ist Clémence so verzückt, dass sie wie die Charaktere in Nothombs autobiographischem Roman *Métaphysique des tubes* (2000) ihre gesamte Existenzberechtigung als Mutter aus diesem Wort zu ziehen scheint.⁴⁹⁴ Dies wird in *Métaphysique des tubes* noch expliziter, als das Kleinkind Amélie erkennt: «J'avais déjà donné leur nom à quatre personnes : à chaque fois, cela les rendait si heureuses que je ne doutais plus de l'importance de la parole : elle prouvait aux individus qu'ils étaient là» (MT, 49).

In Plectrudes Subjektkonstitution nimmt das Verkleidungsspiel mit Clémence und das Betrachten ihres verkleideten Selbstbildnisses im Spiegel eine zentrale Rolle ein. Sobald Denis und die beiden größeren Töchter morgens das Haus verlassen, verwandelt sich Clémence in eine «créature fantasmagorique dotée de pouvoirs exceptionnels» (RNP, 31), hüllt sich in prächtige Stoffe, die ihr das Aussehen einer indischen Königin verleihen, und legt Plectrude ein heimlich gekauftes Prinzessinnenkleid an. Gemeinsam bewundern sie kitschige Objekte, die sie auf einem Orientteppich ausbreiten und «choses de princesse» nennen (RNP, 32): alte Schmuckstücke, Samtpantoffeln, ein silbernes Zigarettenetui, weiße Spitzenhandschuhe, mittelalterliche Ringe u. ä. ungewöhnliche Kostbarkeiten, die Plectrudes Vorstellungswelt prägen. Die kleine Plectrude spiegelt sich in diesen extravaganteren Kostümierungen als gotische Prinzessin, Königin, goldbehängene Priesterin, persische Braut, byzantinische Heilige und erkennt sich in der «image insensée d'elle-même» wieder (RNP, 34). Nothomb scheint in diesen Szenen das «Spiegelstadium» zu exemplifizieren, in dem Lacan zufolge das menschliche Selbstbewusstsein entsteht: Zwischen dem sechsten und achtzehnten Lebensmonat erkennen Kleinkinder sich selbst im Spiegel und begrüßen ihr eigenes Bild mit einer «jubilatorischen Geste» der Verzückung. In der Tat hält Plectrude bei ihrem Anblick den Atem an («Retenant son souffle», RNP, 34) und seufzt vor Glück («Plectrude soupirait de bonheur», RNP, 32). Diese Verzückung führt Lacan auf die Identifikation des Kindes mit seinem Bild zurück und deutet sie als narzisstische Geste und Allmachtsphantasie. Mit dem Blick auf sich selbst als Ganzes im Spiegel sehe sich das Subjekt erstmals vollständig, anstatt «zerstückelt» aus der Leibperspektive und erlebe sich dadurch als mächtig, einheitlich und autonom. Der bewundernde Blick der Mutter,

493 «Pendant très longtemps, 'maman' fut le seul mot de Plectrude. Comme le cordon ombilical, ce mot lui était un lien suffisant avec le monde» (RNP, 25–26).

494 Vgl. dazu Britta Nelskamp: *Flüchtige Identitäten*, S. 147ff.; Anna Kemp: *The Child as Artist*, S. 56–57.

der die Ganzheitserfahrung zustimmend bestätigt, ist laut Lacan entscheidend. Infolge dieser Wahrnehmung glaube das Subjekt an seine Einheit und Vollkommenheit, die jedoch nur im ›Imaginären‹ vorhanden sei.⁴⁹⁵ Die Vollständigkeit, körperliche Einheit und Selbstständigkeit im Spiegel definiert Lacan als narzisstische Täuschung, da das Kleinkind in Wirklichkeit noch fast vollständig von seiner Umgebung abhängig sei. Das Kind identifiziere sich demnach mit etwas, das es nicht sei, nämlich mit der ›totalen Form des Körpers‹, an einem Ort, an dem es sich nicht befinde, dem Spiegel. Dementsprechend deutet Lacan das Spiegelstadium als Beginn der Entfremdung bzw. des *imaginären Verkennens*, das zur Spaltung des Subjekts in ›moi‹ (das ideale, imaginäre Ich/das Vorstellungsbild, dem sich das Subjekt anzunähern versucht) und ›je‹, das soziale Ich aus einer Außenperspektive, durch die sich das Kind überhaupt als jemand erfährt, der von anderen gesehen werden kann. Nothomb führt durch das verkleidete Ich im Spiegel besonders einprägsam vor, wie sehr es sich hier um ein imaginäres Konstrukt handelt, das von der märchenhaften Vorstellungswelt der Mutterfigur geprägt ist, durch deren Blick das Kind die Außenperspektive auf das eigene Selbst erstmals erfährt. Clémence sieht Pléctrude als «enfant de conte de fées» (*RNP*, 35), vergleicht sie mit Kunstwerken wie Heiligenikonen oder Kupferstichen aus Märchenbüchern verflossener Zeiten und stilisiert sie dadurch zu einer solchen märchenhaften Kunstfigur.⁴⁹⁶ Dieses vom *maternal gaze* maßgeblich beeinflusste mystisch-märchenhafte ›je‹ entwickelt sich für Plectrude zunehmend zu einer sozialen Rolle bzw. Maske, die sie dem Ideal-Ich anzunähern versucht, um die Liebe ihrer Mutter zu halten. Mutterliebe wird in *Robert des noms propres* nicht als bedingungslose biologische Begebenheit, sondern als performative Kategorie beschrieben, die sich das Kind durch alltägliche Interaktionen und sprachliche Äußerungen erst verdienen muss.⁴⁹⁷ Schon sehr früh lernt Plectrude, dass ihr körperliches Erscheinungsbild und ihr ›märchenhafter‹ Habitus eine zentrale Rolle spielen, um die Aufmerksamkeit ihrer Mutter zu erlangen. Clémence ist von jeher entzückt von Plectrudes unwahrscheinlich schönen Augen («yeux d'une beauté invraisemblable», *RNP*, 22) und begleitet die Betrachtungen der Kleinen im Spiegel stets mit dem bewundernden Ausruf «comme tu es belle» (*RNP*, 33). Von frü-

495 «Das Spiegelstadium ist für Lacan letzten Endes kein realer Vorgang, sondern die Metapher eines fiktiven Selbstkonzepts, das keines konkreten Spiegels bedarf. Es verweist auf eine Vorstellung, die Selbsterkenntnis gerade ausschließt. Der Begriff umschreibt metaphorisch jenen Vorgang, nach welchem das Ich aus einer imaginären Projektion entsteht, aus einer Identifizierung mit einem anderen ganzen Objekt (einem Ideal-Ich)». Hans-Martin Lohmann/Joachim Pfeiffer: *Freud-Handbuch*, S. 343.

496 Zum Körper als Kunstwerk: Anna Kemp: *The Child as Artist*, S. 54–67.

497 Vgl. z. B. : «Jamais on ne vit bébé plus doué pour se faire aimer [...]» (*RNP*, 22); «Ses yeux immenses et magnifiques disaient à Clémence et à Denis : 'Aimez-moi !'» (*RNP*, 23).

hester Kindheit an lernt Plectrude auch als soziales Ich (‹je›) Objekt des *social gaze* zu sein. Für Plectrude ist es schwierig, die Grenzen zwischen Ich-Ideal (‹moi›) und sozialem ‹je› zu erlernen, da ihre Mutter stets vergisst, ihre Verkleidung abzulegen, bevor sie aus dem Haus geht und sie der Gesellschaft in einem Aufputz präsentiert, in dem sich keine Prinzessin aus *Tausendundeiner Nacht* jemals auf die Straße gewagt hätte.⁴⁹⁸ Die Umwelt nimmt die kleine Plectrude als ‹Zirkustier› wahr (*RNP*, 36) und reagiert mit Verblüffung, Gelächter und Missbilligung auf sie.

II.7.2 Ballett, Körperkult und Magersucht

Zu ihrem vierten Geburtstag wünscht sich Plectrude Ballettschuhe – zur großen Freude von Clémence, die mit fünfzehn Jahren bei der Aufnahmeprüfung der renommierten Tanzschule der Pariser Oper scheiterte und ihre frustrierten Ambitionen von nun an auf ihre Tochter projizieren kann. Von den kleinkindlichen Spielen ausgehend entwickelt sich indessen das Ballett zum Kunst- und Körperideal, dem Plectrude entsprechen muss, um die Liebe ihrer Mutter aufrecht zu halten. Damit erfüllt sich auch das Schicksal, das Lucette in märchenhafter Prophezeiung vor Plectrudes Geburt vorausgesagt hatte: «Ce sera un danseur ou une danseuse, avait-elle décrété» (*RNP*, 10). Clémence beschließt, Plectrude bis zu ihrem fünften Lebensjahr statt in die *école maternelle* nur in die Ballettschule zu schicken, wo sie ihre außerordentliche Begabung unter Beweis stellt. Als sie schließlich zu ihrem sechsten Lebensjahr eingeschult wird, erlebt sie die Schule als ‹Hölle› («L'école était une géhenne», *RNP*, 48), in der sie nur unnütze Dinge lernt, wohingegen ihr die Ballettschule als paradiesischer Ort des ‹Sublimen› und ‹Unentbehrlichen› gilt (*RNP*, 48). Während sie in der Schule von Lehrern und Schülern als hoffnungsloser Fall angesehen wird, feiert man sie im Ballettunterricht als hochbegabte ‹Königin›. Besonders sinnfällig wird der stereotyp märchenhafte Kontrast zwischen dem ‹guten› und dem ‹bösen› Ort bei Plectrudes erstem Kantinenbesuch. Im für sie ekelregenden schulischen Speisesaal, dessen Geruch sie mit einem «mélange de vomis de môme et de désinfectant» (*RNP*, 46) vergleicht, wird ihr ein ‹Napf› einer grünlichen, breiartigen Substanz mit der Anweisung aufgetischt (*RNP*, 46), dass sie den Speisesaal erst verlassen dürfe, wenn sie alles aufgegessen habe. Rein gar nichts erinnert hier an die märchenhaften Mahlzeiten bei Kerzenschein vor roten Samtvorhängen im heimischen Wohnzimmer, wo ihr eine prachtvoll

⁴⁹⁸ «Ainsi, on voyait marcher dans la rue une jeune femme enjouée, tenant par la main une microscopique créature parée comme ne l'eussent pas osé les princesses de *Mille et Une Nuits*» (*RNP*, 36).

gekleidete Mutter zu den Klängen himmlischer «*musique de princesse*» (*RNP*, 34) Mandelmilchsirup, Lebkuchen, Schokoladenkuchen, Vanillepudding, kurzum ein wahres «*repas pour enfants de conte de fées*» (*RNP*, 35) servierte, um dadurch die bis in Plectrudes frühestes Kleinkindalter zurückreichende Appetitlosigkeit⁴⁹⁹ zu bekämpfen. Diese wird metonymisch mit ihrer Wortkargheit in Verbindung gebracht, was nicht verwunderlich ist, da das Unterbewusstsein laut Lacan wie eine Sprache strukturiert ist:

[...] elle prenait l'aliment en bouche et le goûtait longuement. Elle n'émettait pas de jugement : elle recommençait l'expérience avec un deuxième morceau, puis un troisième. Le plus étonnant était qu'elle procédait ainsi même quand son verdict ultime, après quatre tentatives, était : – Je déteste. [...]. Pour les mots, c'était pareil ; elle conservait en elle les nouveautés verbales et les examinait sous leurs coutures innombrables avant de les ressortir, le plus souvent hors de propos, à la surprise générale : – Girafe ! [...]. – As-tu remarqué combien sa voix est jolie ? disait Clémence. (*RNP*, 28–29)

Auch in Nothombs *Hygiène de l'assassin* stellt der Protagonist Tach eine metonymische Verbindung zwischen dem Essen, der Sprache bzw. Lektüre und der Persönlichkeit her:

[...] moi, je lis comme je mange : ça ne signifie pas seulement que j'en ai besoin, ça signifie surtout que ça entre dans mes composantes et que ça les modifie. On n'est pas le même selon qu'on a mangé du boudin ou du caviar ; on n'est pas le même non plus selon qu'on vient de lire du Kant [...] ou du Queneau. (*HA*, 69)

So scheint auch der «*repas pour enfants de conte de fées*» aus Plectrude ein wahres «*enfant de conte de fées*» (*RNP*, 35) zu machen. In diesem durch die häusliche Traumwelt von der Realität entfremdeten Märchenkind ruft das derbe Mensaessen so heftige Reaktion hervor, dass sie dessen gesamten Inhalt auf ihren Speiseteller erbricht.⁵⁰⁰ In der Schule manifestiert sich die Interdependenz zwischen Plectrudes Appetitlosigkeit und ihrem Desinteresse an der Lektüre immer deutlicher: Während die meisten Kinder in ihrer Klasse nach wenigen Monaten alle Buchstaben des Alphabets gelernt haben, bringt Plectrude keinerlei Interesse am Lesenlernen auf, ein Umstand, der ihre Ablehnung der gewöhnlichen Lebenswelt illustriert. Erst als Clémence ein riesiges Märchenbuch aus dem vorigen Jahrhundert herauskramt,

⁴⁹⁹ «Plectrude n'avait aucun appétit» (*RNP*, 24).

⁵⁰⁰ Cf. auch Clémences Aufforderung, Plectrudes Schulfreundin Roselyne zum Essen einzuladen, um sie kennenzulernen, und die Reflexion des Kindes: «Cela lui parut inquiétant et absurde : connaissait-on mieux les gens quand on les avait vus manger ? Si tel était le cas, elle n'osait imaginer l'opinion qu'on avait d'elle à l'école, où la cantine était pour elle un lieu de torture et de vomissements» (*RNP*, 60).

lernt die Protagonistin in nur zwei Tagen besser lesen als ihre gesamten Mitschüler. Aus dieser prompten Entwicklung schließt die Erzählerin: «Comme quoi il n'est qu'une clef pour accéder au savoir, et c'est le désir» (*RNP*, 53). Das ›Begehren‹ ist bei Lacan immer als das ›Begehren des Anderen‹ zu verstehen: «Le désir de l'homme est le désir de l'Autre». ⁵⁰¹ Die erste Verkörperung des ›großen Anderen‹ ist die Mutter als Hauptbezugsperson des Kindes. Das Begehren des Kindes entsteht Lacan zufolge in Auseinandersetzung mit dem Begehren der Mutter, wobei das Kind nicht nur seine Mutter begehrt, sondern gleichzeitig auch das, was diese in ihm begehrt. ⁵⁰² Mit dem Ziel, das Objekt des Begehrens von Clémence zu sein, begehrt Plectrude dementsprechend das, was ihre Mutterfigur begehrt. Als Clémence die Warnung der Grundschullehrerin, Plectrude sei bereits in der Vorschulklasse versetzungsgefährdet, nicht mehr als ›aristokratische Verwegenheit‹ (*RNP*, 49) und Beweis ihres Ausnahmecharakters sieht, sondern versteht, dass schulisches Misslingen auch ihrer Karriere als Balletttänzerin im Weg stünde, ist die Tochter zu schulischen Hochleistungen fähig und avanciert in der Wahrnehmung der anderen vom einfältigen ›cancre‹ (*RNP*, 53) zum Genie: «Plectude passa du statut de simplette à celui de génie» (*RNP*, 65). Damit führt Nothomb auch die absurde Willkür sozialer Zuschreibungen vor, die stets mit dem Narzissmus des Gegenübers korrelieren. Nachdem sich Plectrude die ›Ausdrucksweise‹ angeeignet hat, die in der Gesellschaft als ›Zeichen von Hochbegabung‹ interpretiert wird, vermuten ihre Lehrer in unstimmgigen Ergebnissen ihrer Klassenarbeiten plötzlich lieber den Ausdruck einer höheren Dimension von Intelligenz, als auf ihr eigenes Unverständnis aufmerksam zu machen (*RNP*, 67).

Die Protagonistin nutzt ihre neu erworbene Lesekompetenz zur identifikatorischen Lektüre, welche ihrerseits zur fortschreitenden bovaristischen Entfremdung von der Alltagswelt beiträgt. Plectrude liest Märchenbücher als Anleitung für ihren zukünftigen Werdegang als Traumprinzessin ⁵⁰³ und inszeniert gemeinsam mit ihrer Freundin Roselyne spielerisch Schlüsselmotive aus der Märchenwelt. Dabei schlägt sich ihr Hang zum Tragischen zunehmend in autoaggressivem, lebensgefährlichem Verhalten nieder: Statt wie andere Kinder Schneemänner zu bauen, beschließt Plectrude, selbst zum auf dem Boden liegenden Schneemann zu werden, und lässt sich gemeinsam mit ihrer Freundin einschneien. Während Roselynes Lebenstrieb dazu führt, dass ihr schnell die Lust daran vergeht, den unbelebten,

⁵⁰¹ Jacques Lacan: *Écrits*. Paris: Seuil 1966, S. 628.

⁵⁰² Rolf Nemitz: *Lacans Sätzen*. ›Das Begehren ist das Begehren des Anderen‹. In: *Lacan entziffern* (14.02.2013). <https://lacan-entziffern.de/begehren-des-anderen/das-begehren-ist-das-begehren-des-anderen/> [letzter Zugriff: 10.09.2023].

⁵⁰³ «Elle sut à l'instant, avec une certitude à la portée des seules petites filles, qu'elle deviendrait un jour l'une de ces créatures qui rendent les crapauds nostalgiques, les sorcières abjectes et les princes abrutis» (*RNP*, 52).

kalten und starren Zustand eines Monuments anzunehmen, erscheint die *jouissance*, die Plectrude daran findet, sich in eine ‚würdevolle‘ und ‚schweigende‘ Statue zu verwandeln, mit Freud gesprochen als Todestrieb bzw. Thanatos:

Le [bonhomme de neige] gisant, lui, exultait. Il avait gardé les yeux ouverts, comme les morts avant l'intervention d'un tiers. En se couchant par terre, il avait abandonné son corps : il s'était désolidarisé de la sensation glaciale et de la peur physique d'y laisser sa peau. [...] Ses yeux grands ouverts regardaient le spectacle le plus fascinant du monde : la mort blanche [...] bientôt le linceul put y déposer son premier voile, et le gisant s'empêcha de sourire pour ne pas en altérer l'élégance. [...] Il ressentait une impression formidable, surhumaine, celle d'une lutte contre il ne savait qui, contre un ange inidentifiable – la neige ou lui-même ? – mais aussi d'une sérénité remarquable, si profonde était son acceptation. (RNP, 74)

Schließlich befreit Roselyne Plectrude aus dem ‚flockigem Grab‘ (RNP, 78), in dem sich ihre Freundin ‚eingesargt‘ hat.⁵⁰⁴ Die Protagonistin sieht das gefährliche Spiel als einen heroischen Kampf gegen einen ‚bösen Engel‘ bzw. ‚gegen sich selbst‘ und inszeniert immer wieder derartige lebensgefährliche Situationen, in denen sie für ihre Freundin Roselyne die Rolle des ‚Schutzengels‘ (RNP, 83) vorsieht:

[...] il fallait toujours qu'elle mît en scène son existence, qu'elle se projetât dans le grandiose, qu'elle organisât de sublimes dangers là où régnait le calme, qu'elle en réchappât avec des airs miraculés. (RNP, 79)

Diese märchenhaft-heroischen Momente der Selbstgefährdung illustrieren Plectrudes morbide «conceptions esthétiques» (RNP, 79), die sie nie in Worte fasst, aber in der Pubertät zunehmend auf die Kunstform des Balletts und ihren Körper als Balletttänzerin überträgt. Ihren zwölften Geburtstag erlebt Plectrude als beklemmende Ankündigung des Übergangs vom unschuldigen Kindesalter zum schwierigen Teenager-Dasein, das sie ab dem dreizehnten Lebensjahr erwartet. Dabei äußert sie insbesondere Ängste vor den körperlichen Veränderungen der Pubertät.⁵⁰⁵ Sie streichelt genussvoll über ihre noch völlig flache Brust⁵⁰⁶ und erhebt den Kindskörper zum asexuellen Schönheitsideal, das in der Ballettschule der Pariser Oper als *conditio sine qua non* gilt. Ihre Aufnahme in die Tanzschule der Pariser Oper mit zwölfein-

504 «La fascination des ténèbres était grande [...] il comprit qu'il était prisonnier de ce qui serait son cercueil [...]» (RNP, 77); «Roselyne [...] se jeta sur son amie et l'arracha au tombeau de flocons» (RNP, 78).

505 «Le monde des teenagers l'attirait aussi peu que possible. Treize ans, ce devait être plein de déchirures, de malaise, d'acné, de premières règles, de soutien-gorge et autres atrocités [...]» (RNP, 83); «Elle eût été incapable de mettre des mots sur sa peur : elle savait seulement que si certaines de ses condisciples se sentaient déjà prêtes pour ces choses bizarres, elle ne l'était pas, elle. Elle s'appliquait inconsciemment à en avertir les autres, à grand renfort d'enfance» (RNP, 86).

506 «Elle caressa avec délectation son torse plat comme le parquet» (RNP, 83).

halb Jahren ist der schönste Tag im Leben ihrer Mutter.⁵⁰⁷ Der erste Tag dort wird mit einer regelrechten Fleischbeschau durch eine dürre, alte Ballettlehrerin verglichen, die die Erzählerin als «Metzgerin» wahrnimmt. Sie unterteilt die Mädchen in drei «Fleisch-Klassen»: Plectrude, die bislang überall die dünnste gewesen war, zählt hier zu den «Normalen». Bei einer Größe von einem Meter fünfundfünfzig wiegt die vorpubertäre fast Dreizehnjährige vierzig Kilogramm reine Muskelmasse, was als nicht zu überschreitendes Maximum eingestuft wird. Wer hier als schlank gilt, würde außerhalb des Pensionats als «wandelnde Leiche» angesehen und ein Mädchen, das man andernorts als wohlproportioniert bezeichnet hätte, wird hier zur «fetten Kuh» (*RNP*, 106) bzw. zum «Mastvieh» degradiert (*RNP*, 107), was abermals Nan Mellingers These der Objektifizierung des Frauenkörpers durch Gleichsetzung mit tierischem Fleisch illustriert.⁵⁰⁸ Auf die Mädchen wirkt der erste Tag in der Ballettschule wie eine brutale Vertreibung aus dem Paradies der Kindheit: «A toutes ces fillettes, ce premier jour à l'école des rats donna l'impression d'une éviction brutale de l'enfance» (*RNP*, 107). Die eiserne Trainingsdisziplin und die spärlichen Mahlzeiten gehören zum Habitus der Ballettschülerinnen. Sie entpuppen sich als regelrechte Pubertätsblocker, die sie aus der Kindheit vertreiben und gleichzeitig die körperliche Entwicklung zur Frau unterdrücken. Plectrude findet heraus, dass keine einzige Ballettschülerin ihre Menstruation hat und dass für die besonders «widerspenstigen» Fälle eine verbotene Pille eingesetzt wird, um die Monatsblutung zu unterdrücken und dadurch zumindest die Form ihrer Kindskörper zu erhalten. Wie alle anderen Mädchen erfreut sich auch Plectrude daran, zunehmend abzumagern («On n'était jamais trop squelettique», *RNP*, 109). Damit kann der Mikrokosmos der Ballettschule auch als Sinnbild des Makrokosmos der westlichen Gesellschaft gesehen werden, die mit ästhetischen Standards groteske Erwartungen an den Frauenkörper stellt, welche *Robert des noms propres* in ernüchternder Zuspitzung vor Augen führt. Obwohl sich das körperliche Ideal der Balletttänzerin maßgeblich von der Hypersexualisierung des Frauenkörpers in der zeitgenössischen Mediengesellschaft unterscheidet, denunziert Nothomb dadurch nicht weniger eindrucksvoll die Schönheitsdiktate einer Gesellschaft, die es Frauen antrainiert, ihren Körper durch eiserne Disziplin zu ästhetisieren.⁵⁰⁹ Damit erscheint der Frauenkörper auch in Nothombs Narrativ der Essstörung als Projektion gesellschaftlicher Dominanzverhältnisse.

Die selbstgefährdende Abwendung der Geschlechtsreife und das damit verbundene Verharren in einem kindlichen Körperzustand erscheint auch hier als Versuch, der Reduzierung der Frau zum Sexualobjekt des *male gaze* entgegenzu-

507 «Plectrude reçut sa lettre d'admission. Ce fut le plus beau jour de la vie de sa mère» (*RNP*, 102).

508 Vgl. dazu S. 17 der vorliegenden Studie.

509 Vgl. zur zeitgenössischen Gesellschaft: Susan Bordo: *Unbearable Weight*, S. 176; Christine Ott: *Identität geht durch den Magen*, S. 112.

wirken. Das wird besonders deutlich, als Plectrude das Interesse von ausschließlich männlichen Nachbarn, Kollegen und Familienmitgliedern an ihrer Aufnahme in die Tanzschule der Pariser Oper als schaulustiges Begaffen ihres vorpubertären Körpers wahrnimmt:

[...] le téléphone sonnait sans cesse : c'était un voisin, un oncle, un camarade, un collègue, qui voulait venir voir le phénomène. –Et elle est belle, en plus ! s'exclamaient-ils à sa vue. Plectrude avait hâte d'être pensionnaire afin d'échapper à ce défilé permanent de badauds. (RNP, 104)

Wie Tilmann Habermas in seiner psychoanalytischen Studie *Heißhunger. Historische Bedingungen der Bulimia nervosa* (1990) in Bezug auf mittelalterliche Erscheinungsformen von Essstörungen feststellt, erscheint die Magersucht auch bei Plectrude als eine Form der Sexualabwehr, wobei der Hunger als *pars pro toto* für den Trieb überhaupt steht.⁵¹⁰ In der Tat unterscheiden sich die schlanken Schönheiten, die leitmotivisch in Nothombs Romanen auftreten, vom Weiblichkeitsideal der zeitgenössischen Mediengesellschaft durch die Hervorhebung ihrer Asexualität und Kindlichkeit.⁵¹¹

In nur drei Monaten nimmt Plectrude fünf Kilogramm ab und stellt fest, dass der Verlust des Körpergewichts mit einem emotionalen Gefühlsverlust einhergeht. Der Gedanke an ihre Schulliebe, Mathieu Saladin, den sie aufgrund seines orientalisches anmutenden Namens wie einen Prinzen aus *Tausendundeine Nacht* verehrt hat, lässt sie mittlerweile völlig kalt. Die fortschreitende Essstörung geht somit mit einer affektiven Störung einher, die sie beim Verlust jedes einzelnen Kilos ein Stück mehr ihrer Emotionsfähigkeit beraubt. Aus Angst vor ihren eigenen Gefühlen nimmt Plectrude ihre zunehmende Gefühllosigkeit und die damit einhergehende Schmerz-unempfindlichkeit als positiv wahr. Analog zum kärglichen, aber gezielten Einsatz der Sprache, welcher Plectrude seit ihrer Kindheit die Liebe der Mutter garantiert, vermittelt ihr die entstehende Magersucht den Eindruck, Körper und Seele formen, kontrollieren und beherrschen zu können,⁵¹² sodass die Anorexia nervosa als Ver-

510 Tilmann Habermas: *Heißhunger*, S. 45.

511 Vgl. hierzu Catherine Rodgers: *Nothomb's Anorexic Beauties*, S. 52.

512 «Ce n'était pas davantage l'écoulement du temps qui l'avait refroidie. Trois mois, c'était court. Et puis, elle s'était trop observée pour ne pas remarquer l'enchaînement des causes et des effets : chaque kilo en moins emportait dans sa fonte une part de son amour. Elle ne le regrettait pas, au contraire : pour pouvoir regretter, il eût fallu qu'elle éprouvât encore du sentiment. Elle se réjouissait d'être débarrassée de ce double fardeau : les cinq kilos cette encombrante passion. Plectrude se promet de retenir cette grande loi : l'amour, le regret, le désir, l'engouement – toutes ces sottises étaient des maladies secrétées par les corps de plus de quarante kilos. Si par malheur un jour elle pesait à nouveau ce poids d'obèse et si, en conséquence, le sentiment recommençait à torturer son cœur, elle connaîtrait le remède à cette pathologie ridicule : ne plus manger, se laisser descendre en dessous de la barre de quarante kilos» (RNP, 118–119).

schiebung derjenigen Kontrollmechanismen gelesen werden kann, die ihr seit der Kindheit die Liebe der Mutter sichern. Der autodestruktive Versuch, den Kindeskörper zu erhalten, kann als paradoxes Streben nach der Liebe der Mutter gedeutet werden, so fragt sich Plectrude doch in angstvoller Erwartung ihres dreizehnten Geburtstags: «[...] sa mère l'aimerait-elle toujours autant quand elle serait une adolescente boutonneuse ? Cette idée la terrifia [...]» (RNP, 84). Das durch den Tanz ausgelöste Gefühl des Fliegens («l'envol», RNP, 120) hat Plectrude in der Tat erstmals als Kleinkind in den Armen ihrer Mutter erlebt:

Puis elle dansait pour charmer sa petite de trois ans. Celle-ci jubilait et entraînait dans la danse. Clémence lui tenait les mains, pour soudain empoigner sa taille et la faire voler dans les airs. Plectrude poussait des cris de joie. (RNP, 32)

Der Tanz erscheint somit als Kompensation für das Begehren nach Symbiose mit der Mutter. Auch das Leistungs- und Kompensationsprinzip, auf dem die Ausbildung zur Balletttänzerin beruht,⁵¹³ erscheint als Reproduktion der Mechanismen der Mutter-Kind-Beziehung.⁵¹⁴ Allerdings manifestiert sich im Ballett sowohl der Wunsch nach Bewunderung durch die Mutter und die Abhängigkeit von ihr als auch die beginnende Überwältigung dieser Abhängigkeit durch Verschiebung auf den Tanz. Aus dieser unbewussten Kompromissbildung entwickelt Plectrude ein regelrechtes Suchtverhalten: Das Ballett wird als «drogue dure» (RNP, 122) zum Ersatz menschlicher Zuwendung bzw. Ablehnung.⁵¹⁵ Es erzeugt einen Bewusstseinszustand der Trance und Ekstase. Den durch das Ballett herbeigeführten Rausch des Fliegens erlebt Plectrude als Kompensation ihrer körperlichen Qualen:

La danse était la seule transcendance. Elle justifiait pleinement cette existence aride. Jouer avec sa santé n'avait aucune importance pourvu que l'on pût connaître cette sensation incroyable qui était celle de l'envol. (RNP, 119–120)

513 «Celles qui sont parties ont prouvé qu'elles n'avaient pas vraiment envie de danser ; plus exactement, elles ont montré qu'elles n'avaient pas la patience nécessaire à une danseuse véritable. [...] Danser, cela se mérite. [...] Il serait immoral de laisser danser des élèves qui ne l'auraient pas mérité. Huit heures à la barre par jour et un régime de famine, cela ne paraîtra dur qu'à celles qui n'ont pas assez envie de danser. Alors, que celles qui veulent encore partir partent !» (RNP, 112–113); «La danse, art total s'il en fut, requérait l'investissement entier de l'être. Il était donc obligatoire d'éprouver la motivation des enfants en sapant jusqu'aux bases leur idéal. Celles qui ne résisteraient pas ne pourraient jamais avoir l'envergure mentale d'une étoile. De tels procédés, pour monstrueux qu'ils fussent, relevaient du comble de l'éthique» (RNP, 112).

514 Vgl. zur Mutterliebe als System von «effort and reward», Anna Kemp: *The Child as Artist*, S. 57–60.
 515 Vgl. zum Suchtverhalten: Roland Voigtl: Sucht als passiver Selbstmord. In: Benigna Gerisch (Hg.): *Ich kehre in mich selbst zurück und finde eine Welt: Autodestruktivität und chronische Suizidalität*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2001, S. 107.

Die Gleichsetzung von Tanz und Transzendenz suggeriert die Überschreitung der menschlichen Erfahrungswelt im Diesseits und den Übergang in eine höhere göttliche Dimension. Damit kann in Robert Gugutzers Sinne die religionsäquivalente Funktion von Plectrudes Körperkult hervorgehoben werden.⁵¹⁶ Sie lebt das Ballett wie eine Religion, die den ›absoluten Rausch‹ (*RNP*, 112) herbeiführt: «Plectrude bénissait la dureté de ses professeurs, qui lui avaient appris que cet art était une religion» (*RNP*, 114). Der Tanz wird zum ›einzigen Sinn ihres Lebens‹ (*RNP*, 123), sodass sich Plectrude beim Wiedersehen mit Freunden und Familie an Weihnachten fragt, wie sie ihr irdisches vergängliches Leben ohne höheres Ziel überhaupt ertragen können (*RNP*, 125):

Elle se demandait surtout comment ils toléraient cette vie vaine qui était la leur, cette mollesse étale et sans but. Elle bénissait son existence dure et ses privations : elle au moins, elle allait vers quelque chose. Ce n'était pas qu'elle avait le culte de la souffrance, mais elle avait besoin de sens [...]. (*RNP*, 124–125)

Das zur Beschreibung der mit dem Ballett verbundenen Essstörung verwendete religiös-mystische Vokabular evoziert das Motiv der *anorexia mirabilis*, das Fasten als Weg der spirituellen Annäherung an Gott in mittelalterlichen Heiligenlegenden – ein Kontext, mit dem die Protagonistin bereits durch ihren Namen assoziiert wird, obwohl die Heilige Plektrudis nicht spezifisch für ihr Hungerfasten bekannt ist. Mit den mittelalterlichen Heiligen teilt Plectrude jedoch die Suche nach Zuflucht in einem masochistisch-asketischen Habitus zur Erreichung eines höheren Ziels.⁵¹⁷ Dieser beinhaltet Praktiken der Selbstbeherrschung und Selbstkasteiung, wie z. B. den Verzicht auf Essen als Genussmittel und sexuelle Enthaltensamkeit, welche in Plectrudes Unterdrückung der Geschlechtsreife sinnfällig wird.⁵¹⁸ Plectrude macht sich die Weltanschauung, die sie beim Eintritt in die Tanzschule zunächst abgeschreckt hatte, zunehmend zu eigen («Elle trouvait magnifiques les lois spartiates de l'établissement», *RNP*, 115). Mit Bourdieu gesprochen macht sie sich die grundlegenden Ordnungsschemata ihres sozialen Felds zu eigen und habitualisiert sie. Infolgedessen nimmt sie ihre Familienmitglieder als übergewichtig wahr (*RNP*, 124) und verteidigt die Disziplinierungsmaßnahmen ihres ›Ordens‹ (*RNP*, 135): «La danseuse s'intégra à son école comme une carmélite à son ordre. En dehors de

⁵¹⁶ Zu Gugutzer vgl. S. 24ff. der vorliegenden Studie.

⁵¹⁷ In *Holy Anorexia* stellt Bell bei neununddreißig Prozent der Vitae weiblicher italienischer Heiliger seit 1200 gewisse Parallelen zu heutigen Magersüchtigen und bei sechsundzwanzig Prozent zwanghaftes Fasten fest. Rudolph Bell: *Holy Anorexia*, S. 134ff. Siehe auch: Tilmann Habermas: *Heißhunger*, S. 39.

⁵¹⁸ «Plectrude admirait sa vie : elle sentait comme l'héroïne unique d'une lutte contre la pesanteur. Elle l'affrontait par le jeûne et par la danse» (*RNP*, 132).

l'établissement, point de salut» (*RNP*, 133). Die mystische Erfahrung der Ekstase beim Tanzen im ausgehungerten Körper gibt ihr die Kraft, die mit der körperlichen Selbstgeißelung einhergehenden Gefahren zu ertragen:

Ce que Plectrude vivait à l'école des rats s'appelait l'ivresse : cette extase se nourrissait d'une dose énorme d'oubli. Oubli des privations, de la souffrance physique, du danger, de la peur. Moyennant ces amnésies volontaires, elle pouvait se jeter dans la danse et y connaître la folle illusion, la transe de l'envol. (*RNP*, 129)

II.7.3 Pränatales Trauma, Überwindung der Magersucht und doppelter Matrizid

Der Tanz erscheint demnach als Betäubungsmittel, das Nothomb gleichzeitig mit einer Droge und einer Religion vergleicht. Die euphorische Wirkung des Balletts verdrängt die Gefühle der Angst, des Schmerzes und der Verzweiflung. In der Tat erfährt der Leser, dass Plectrude in Wirklichkeit alles andere als glücklich ist: «la fillette n'était pas heureuse» (*RNP*, 128). Während die charakterschwache Vaterfigur zurückhaltend die Sorge äußert, dass mit der völlig abgemagerten Tochter etwas nicht in Ordnung sei, erklärt die dominante Mutter resolut, ein solches Körpergewicht sei normal für Tänzerinnen, und bestärkt ihre Tochter in ihrer Magersucht («Tu es très belle, ma chérie», *RNP*, 123). Denis, der die Realitätsverweigerung durch das paronomastische Wortspiel mit dem französischen Substantiv «déli» (dt. «Verdrängung», «Negierung», «Verweigerung») bereits im Namen trägt, nutzt Clémentes Argument zur erfolgreichen Selbsttäuschung: «Rassuré par cet argument, Denis put trouver le sommeil. La capacité d'auto-aveuglement des parents est immense» (*RNP*, 127). Zunehmend vermehren sich jedoch die Hinweise darauf, dass Plectrude durch den von ihrer biologischen Mutter während der Schwangerschaft begangenen Mord an ihrem Vater ein pränatales Trauma erlebt hat und dass ihre Essstörung als Bewältigungsstrategie ebendieses Traumas zu verstehen ist.⁵¹⁹ So erklärt die Erzählerin die Faszination der Protagonistin für die Narbe ihrer Jugendliebe Mathieu Saladin sowie ihren grundsätzlichen Hang zum Makabren durch diese traumatisierende intrauterine Erfahrung:

Sans qu'elle le sût, cette obsession pour cette marque de combat était riche de signification, Plectrude se croyait la vraie fille de Clémence et de Denis et ne savait rien des circonstances de sa naissance véritable. Elle ignorait l'extraordinaire violence qui avait salué son arrivée parmi les vivants. Pourtant, il devait y avoir une région, dans ses ténèbres intérieures, qui s'était imprégnée de ce climat de meurtre et de sang, car ce qu'elle éprouvait en contemplant la cicatrice du garçon était profond comme un mal ancestral. (*RNP*, 92–93)

⁵¹⁹ Zur Traumaverarbeitung vgl. Siobhán McIlvanney: «Il était une fois...», S. 19–28.

Der Tanz scheint sie punktuell von dieser für sie unerklärlichen Belastung zu befreien: «L'arabesque la libérait de quelque mystérieuse tension intérieure» (*RNP*, 68). Längerfristig führen das Ballett und die damit verbundene Selbstzüchtigung jedoch zur Zerstörung ihres Körpers. Dieser wird mit Susan Bordo gesprochen zum Medium eines unbewussten Unbehagens, das in artikulierter Sprache nicht ausgedrückt werden kann. Durch die körperlichen Praktiken der Selbstbeherrschung versucht Plectrude das unausgesprochene psychische Trauma zu kontrollieren und durch das Gefühl des Fliegens im Tanz hinter sich zu lassen. Der seit Plectrudes Kindheit in ihrer Neigung zur Autoaggression manifeste Todestrieb kann mit Freud als Wiederholungszwang des gewaltsamen Traumas und unbewusstes Streben nach Selbstzerstörung gedeutet werden.⁵²⁰ Der absolute Verzicht auf Milchprodukte verursacht einen durch Kalziummangel hervorgerufenen Knochenschwund. Plectrude leidet zunehmend unter so unaushaltbaren Schmerzen in den Beinen, dass sie, sobald sie sich ein paar Stunden nicht bewegt, das Gefühl hat, dass ihre Waden- und Schenkelknochen brechen, und sie auf ein Tuch beißen muss, um nicht zu schreien. Als sie ihrer Mutter von ihren Qualen berichtet, entgegnet diese: «Que tu es courageuse !» (*RNP*, 133). Plectrudes Selbstzüchtigung geht so weit, dass sie den Magerjoghurt als einziges Milchprodukt, dessen Verzehr auch von den strengen Ballettlehrern als lebenswichtig erachtet wird, ihrem Speiseplan auch dann nicht wieder zuführt, als sie bemerkt, dass dieser Verzicht die Ursache ihrer Beschwerden ist:

Elle comprit que la décalcification était la cause de ce tourment. Pourtant, elle ne put se décider à reprendre de ce maudit yaourt. Sans le savoir, elle était victime de la machine intérieure de l'anorexie, qui considère chaque privation comme irréversible, sauf à ressentir une culpabilité insoutenable. (*RNP*, 131)

Plectrude verliert weitere zwei Kilogramm Gewicht und bringt bei einer Körpergröße von einhundertfünfundfünfzig Zentimetern nur noch zweiunddreißig Kilo auf die Waage. Das Unvermeidliche passiert: Als sie eines Morgens nach dem Aufstehen auf ihr Tuch beißt, um vor Schmerz nicht loszuschreien, hört sie ein lautes Knacksen im Oberschenkel und bricht zusammen. Im Krankenhaus informiert der Arzt die mittlerweile Fünfzehnjährige, die durch Unterdrückung ihrer Monatsblutung ihre Existenz als geschlechtsreife Frau verweigert hat, dass ihre Knochen das biologische Alter einer Sechzigjährigen nach den Wechseljahren erreicht haben. Die Protagonistin verfällt in eine schwere Depression, als sie erfährt, dass sie ihr Leben lang an den Folgen des Knochenschwunds leiden und nie wieder tanzen können wird. Clémence besucht sie weder im Krankenhaus, noch will sie Plectrude sehen, als diese nach mehreren Monaten endlich nach Hause entlassen wird und

520 Ebda.

sich nur humpelnd mit Krücken fortbewegen kann. Als sie von der schlechten Nachricht erfährt, wird Clémence selbst schwer krank und magersüchtig. In der Überzeugung, dass ihre Mutter aufgrund einer Überidentifikation mit ihr die Nahrungsaufnahme verweigert, beginnt Plectrude wieder Appetit zu verspüren, fängt an zu essen und erreicht schnell ein Gewicht von vierzig Kilo. Dadurch hofft sie, auch den Heilungsprozess ihrer Mutter anzuregen.⁵²¹ Ganz im Gegenteil erklärt diese ihr, dass sie von ihr angewidert ist («Tu me dégoûtes», *RNP*, 141), und äußert sich in grausamer Empörung über die Gewichtszunahme der Tochter:

- Tu as grossi !
- Qui, maman, balbutia la petite.
- Quelle idée ! Tu étais si jolie avant !
- Tu ne me trouves pas jolie, comme ça ?
- Non. Tu es grosse.
- Enfin, maman ! Je pèse quarante kilos.
- C'est bien ce que je disais : tu as grossi de huit kilos.
- J'en avais besoin !
- C'est ce que tu te dis pour avoir bonne conscience. Tu avais besoin de calcium, pas de poids. Si tu t'imagines que tu as l'air d'une danseuse, maintenant !
- Mais maman, je ne peux plus danser. Je ne suis plus une danseuse. Sais-tu combien j'en souffre ? Ne retourne pas le fer dans la plaie !
- Si tu en souffrais, tu n'aurais pas tant d'appétit. (*RNP*, 143)

Clémence, die die «Milde», «Gnade» und «Güte», mit der sie ihre Adoptivtochter aufgenommen und großgezogen hat, bereits im Namen trägt, verwandelt sich schlagartig in die böse Stiefmutter; die Plectrude nunmehr als Tochter verstößt und eiskalt über die wahren Hintergründe ihrer Geburt aufklärt.⁵²² Sie entzieht ihrer Adoptivtochter damit nicht nur den identitätsstiftenden *maternal gaze*, sondern wirft Plectrude auch noch vor, übergewichtig zu sein, als der wiedergewonnene Appetit ihr endlich ermöglicht, die Pubertät nachzuholen, sie zu menstruieren beginnt und bei einer Größe von einem Meter achtundfünfzig ein Gewicht von siebenundvierzig Kilogramm erreicht.⁵²³ In einem Anfall von Hass erkennt Plectrude den Tötungswunsch ihrer Mutter, die ihr lebensgefährliches Essverhalten weiterhin idealisiert: «Elle veut me

521 «Maman se prend pour moi. Elle a cessé de manger parce que j'ai cessé de manger. Si je mange, elle mangera. Si je guéris, elle guérira» (*RNP*, 140).

522 Zur psychoanalytischen Deutung der Mutterfigur siehe auch: Christine Ott: *Identität geht durch den Magen*, S. 124.

523 Vgl. hierzu auch: Aine Larkin: *The Ballet Body Beautiful: Pleasure and Pain in Amélie Nothomb's Robert des noms propres*. In: Erika Fulop/Adrienne Angelo (Hg.): *Cherchez la femme: Women and Values in the Francophone World*. Newcastle: Cambridge Scholars 2011, S. 195–208, hier: 200. Von nun an nennt Clémence Plectrude nur noch «bouboule» oder «dondon» (*RNP*, 149) und schaut sie bei jedem Bissen, den sie beim Abendessen zu sich nimmt, entsetzt an: «Clémence prenait un air scandalisé chaque fois qu'elle avalait une bouchée» (*RNP*, 150).

tuer ! Ma mère veut ma mort !» (*RNP*, 147). Clémence hat die Mutterrolle nur so lange angenommen, wie Plectrude das genannte Leistungs- und Kompensationsprinzip eingelöst hat und Clémence ihre eigenen frustrierten Ambitionen auf die Tochter projizieren konnte. Sobald dieses nicht mehr erfüllt wird und Clémence realisiert, dass ihre Tochter nicht stellvertretend für sie ihre Ambitionen als Balletttänzerin umsetzen wird,⁵²⁴ begeht sie symbolisch Infantizid, indem sie ihre Mutter-Tochter-Bindung in einem performativen sprachlichen Akt auflöst: «–Tu n’as jamais été ma fille» (*RNP*, 144). Damit zeigt Nothomb, dass die pragmatisch-performative Macht der Sprache nicht nur Existenzberechtigung verleiht, sondern auch als tödliche Waffe eingesetzt werden kann, wie sie auch in *Métaphysique des tubes* explizit herausstellt: «Parler était un acte aussi créateur que destructeur» (*MT*, 51); «Parler pouvait donc servir aussi à assassiner» (*MT*, 51).⁵²⁵ Als der Verteidigungsversuch der schwachen Vaterfigur darin mündet, Plectrude aus Angst, Clémence zu widersprechen, relativierend als ein wenig «rundlich» zu bezeichnen («Elle n’est pas grosse, bégaya-t-il. Un peu ronde, peut-être», *RNP*, 146), sieht die Erzählerin einen Rückfall oder die Entwicklung einer neuen Essstörung als einzig mögliche Reaktion: «Une fillette, face à un tel désastre, n’a que deux possibilités : la rechute dans l’anorexie ou la boulimie» (*RNP*, 146). Ganz im Gegenteil nutzt Plectrude die Möglichkeit unter dem Motto «Je ne te laisserai pas me tuer, maman» (*RNP*, 148) zur Loslösung von der extremen Konditionierung durch die Mutterfigur. Zunächst schreibt sich die Protagonistin in einen Theaterkurs ein und wird für die Rolle der Géraldine Chaplin für einen Fernsehfilm gecastet, die ihr jedoch noch nicht genug Geld einbringt, um ihr neues Ziel, vor Clémence zu fliehen, in die Tat umzusetzen. Die Loslösung von Clémence führt zunächst zur Überidentifikation mit der leiblichen Mutter Lucette. Plectrude ist überzeugt davon, das Schicksal ihrer biologischen Mutter und damit das *in utero* erlebte Trauma wiederholen zu müssen, d. h. mit neunzehn Jahren schwanger zu werden und danach zu sterben. Bei den Proben von Eugène Ionescos *La leçon* entgegnet Plectrude in der Rolle der Schülerin der Figur des Professors, er werde der Vater ihres Kindes sein. Erneut exemplifiziert Nothomb die performative Macht der Sprache: Nur einen Monat später ist Plectrude schwanger. Der intertextuelle Verweis auf *La leçon* erscheint zudem als *mise en abyme* der Romanhandlung, die, mit Ionescos Werk vergleichbar, den psychologischen Zusammenhang «von Sprache und Macht als Grundlage [...] menschi-

524 «–Pourquoi me dis-tu ça aujourd’hui ? Il fallait bien te l’avouer un jour, non ? –Bien sûr. Mais pourquoi de cette façon si cruelle ? Jusqu’ici, tu as été pour moi la meilleure des mères. Là, tu me parles comme si je n’avais jamais été ta fille. –Parce que tu m’as trahie. Tu sais combien je rêvais que tu sois danseuse» (*RNP*, 144).

525 Vgl. hierzu: Britta Nelskamp: *Flüchtige Identitäten*, S. 147.

che[r] Bindungen»⁵²⁶ illustriert und ein auf Missbrauch durch Sprache basierendes Verbrechen an Schutzbefohlenen zeigt: In *La leçon* ist es der Professor, der seine Studentin durch den manipulativen Einsatz der Sprache als Machtinstrument in den Tod führt. Wie in Ionescos Theater des Absurden überschlagen sich im Folgenden die scheinbar sinnentleerten tragikomischen Ereignisse: Trotz der unerwartet starken Anwandlung von Mutterliebe, die Plectrude bei der Geburt verspürt, beschließt sie, an ihrem Vorhaben festzuhalten,⁵²⁷ um ihrem Sohn die schädlichen Auswirkungen der Mutterliebe zu ersparen: «vu combien l'amour d'une mère est nocif, il vaut mieux que je le lui épargne» (*RNP*, 161). In dem Moment, als sie sich von einer Brücke stürzen will, taucht jedoch Mathieu Saladin in der Rolle des Traumprinzen auf und rettet sie vor dem Tod. Während die Theaterkurse Plectrude schnell langweilen, weckt die Sängerin Catherine Ringer in ihr erstmals einen Traum, der nichts mit dem Ballett zu tun hat. Die glückliche Liebesgeschichte mit Mathieu Saladin, der mittlerweile Musiker geworden ist, gibt Plectrude den Mut und die Kraft, Sängerin zu werden. Als Künstlernamen wählt sie den Männernamen «Robert», der explizit in Zusammenhang mit dem Wörterbuch der französischen Sprache, *Robert des noms propres*, gesetzt wird und somit dem enzyklopädischen Umfang ihrer Leiden gerecht werden soll: «Plectrude [devint] chateuse, sous un pseudonyme qui était un nom de dictionnaire et qui convenait ainsi à la dimension encyclopédique des souffrances qu'elle avait connues : Robert» (*RNP*, 168). Gleichzeitig wird die Lacan'sche These, der zufolge das Unterbewusste wie eine Sprache strukturiert, ja, sogar ein Produkt der Sprache sei, zuletzt dadurch bekräftigt, dass die Protagonistin mit ihrem neuen Namen zunehmend auch ihre traumatische Vergangenheit bewältigt: Robert sprengt nunmehr die Konventionen der Gesellschaft, die für Plectrude die weiblich konnotierte Rolle der Ballerina vorgesehen hatte. Durch das Homonym «robert», das in der französischen Umgangssprache die weibliche Brust bezeichnet, illustriert der Name auch, dass das asexuell-androgyne Weiblichkeitsideal der Tänzerin überwunden wird und die nunmehr menstruierende und geschlechtsreife Plectrude schließlich die Identität einer erwachsenen Frau erlangt, welche allerdings von der Gesellschaft vorgesehene Geschlechterrollen ablehnt.

In einem metafikionalen Kunstgriff verschwimmen am Ende des Romans die intra- und extradiegetische Ebene miteinander: Robert trifft die Autorin ihrer Geschichte, Amélie Nothomb. Im Gespräch mit ihr ist sie in der Lage, die Erinnerung an verdrängte traumatisierende Erlebnisse, die bislang nur in stummen körperlichen Symptomen artikuliert wurden, in Sprache zu überführen und dadurch

⁵²⁶ Vgl. in Bezug auf Ionescos *La leçon*: Martin Esslin: *Das Theater des Absurden. Von Beckett bis Pinter*. Hamburg: Rowohlt 2006, S. 113.

⁵²⁷ «Je t'aime, Simon, je t'aime. Je mourrai parce que je dois mourir. Si j'avais le choix, je resterais auprès de toi. Je dois mourir : c'est un ordre, je le sens» (*RNP*, 158).

ihr Trauma zu verarbeiten.⁵²⁸ Die autofiktionale Kunstfigur Amélie Nothomb vergleicht die Geschichte ihrer Protagonistin mit dem Atridenfluch und weist somit auf die fatalistische Unausweichlichkeit und Vorherbestimmung ihres Schicksals durch ihre Ahnenreihe hin. Die Autorinnenfigur fragt Plectrude, ob die Tötungsversuche ihrer Person kraft jenes Gesetzes, das ehemalige Opfer zu Tätern macht, nicht den Wunsch in ihr geweckt hätten, selbst zu töten. Damit illustriert Nothomb in märchenhaft-absurder Simplifizierung zeitgenössische psychoanalytische Forschungsansätze zur intrauterinen Traumatisierung:⁵²⁹

Votre père a été assassiné par votre mère quand elle était enceinte de vous, au huitième mois de sa grossesse. On a la certitude que vous étiez éveillée, puisque vous aviez le hoquet. Donc, vous êtes témoin ! [...]. Vous avez forcément perçu quelque chose. Vous êtes un témoin d'un genre très spécial : un témoin *in utero*. Il paraît que, dans le ventre de leur mère, les bébés entendent la musique et savent si leurs parents font l'amour. Votre mère a vidé le chargeur sur votre père, dans un état de violence extrême : vous avez dû le ressentir, d'une manière ou d'une autre. [...]. Vous êtes imprégnée de ce meurtre. Ne parlons même pas des tentatives d'assassinat métaphoriques que vous avez subies et que vous vous êtes imposées par la suite. Comment pourriez-vous ne pas devenir meurtrière ? (RNP, 169)

Der Mord an der Autorin wird dementsprechend wie ein Akt der Selbstbefreiung von der erlebten Gewalt und dem dadurch ausgelösten Trauma präsentiert. Nachdem sich Plectrude von der ihre Pathologie determinierenden Mutterbindung befreit hat, beseitigt sie durch den Mord an ihrer Autorin, die «Mutter» der diegetischen Welt und damit die zweite Person, die ihr Schicksal determiniert. Der Mord wird seinerseits durch das Ionesco-Zitat «La philologie mène au crime» (RNP, 155) eingeleitet, das die Macht der Sprache ein letztes Mal eindrucksvoll auf den Punkt bringt, bevor dem die Protagonistin – ganz entgegen der dem Professor in *La leçon* zum Opfer fallenden Schülerin – ein Ende setzt, indem sie ihre Autorin als Sprachrohr ihrer Geschichte beseitigt. Im psychoanalytischen Sinne symbolisiert der Autorinnenmord die Überwindung von Abhängigkeitsverhältnissen und trägt damit die Züge des Muttermords⁵³⁰ – in der Tat beschreibt Amélie Nothomb den Schreibakt immer wieder als «Schwangerschaft» und ihre Romane als ihre «Kinder».⁵³¹ Robert löst sich somit von der Mutter und tötet ihre

⁵²⁸ Vgl. allgemein zur Verarbeitung des Traumas durch Narrativierung: Kathryn Robson: *Writing Wounds. The Inscription of Trauma in Post-1968 French Women's Life-Writing*. Amsterdam/New York: Rodopi 2004, S. 11.

⁵²⁹ Vgl. z. B. Alin Cotiga: Intrauterine Trauma: An Experiential Group Therapy Approach. In: *Procedia – Social and Behavioral Sciences* 30 (2011), S. 442–447.

⁵³⁰ Vgl. Siobhán McIlvanney: «Il était une fois...», S. 26.

⁵³¹ «Je suis toujours enceinte d'un livre. Il faut être à la hauteur du bébé. Mais je n'ai jamais voulu d'enfant, ce n'est pas ma nature». Clément Aubrun: Pourquoi Amélie Nothomb refuse (toujours) l'injonction au mariage. In: *Terrafemina* (19.08.2022). https://www.terrafemina.com/media/-je-suis-toujours-enceinte-d-un-livre-i_m560920 [letzter Zugriff: 10.09.2023].

Autorin, statt Selbstmord zu begehen und damit ihr pränatales Trauma zu wiederholen. Damit inszeniert Nothomb auf metafikционаler Ebene das postmoderne Paradigma des ‹Tods des Autors› und zeigt, wie sich der Text jenseits der Macht seiner Autorin verselbstständigt. Dies wird auch durch die Tatsache verdeutlicht, dass die Sängerin Robert in Wirklichkeit existiert und nach der Publikation des Romans Interviews darüber gab, in Talkshows auftrat und sogar von Nothomb verfasste Lieder sang, in denen sie über den vermeidlichen Mord an der Autorin reflektierte.

II.7.4 Fazit

Nothombs Roman veranschaulicht damit in erster Linie, wie stark Sprache im Lacan'schen Sinne die Entwicklung und das Schicksal des Subjekts bestimmt. Das Subjekt ist nicht Herr über die Sprache, sondern die Sprache Herr über das Subjekt. Den gleichen Kontrollverlust erlebt die Autorin in Roland Barthes' Sinne angesichts ihres Werks, dessen Figuren sich verselbstständigen und auf Konzertbühnen über den Mord an ihr berichten. Damit wird die Protagonistin, die seit ihrer Kindheit das märchenhafte und später das tänzerische Kunstideal ihrer Stiefmutter verkörperte, schließlich als Projektionsfigur des Literaturbegriffs und der postmodernen poetologischen Überzeugungen ihrer Autorin lesbar, die sich selbst immer wieder als ‹graphomane› bezeichnet, deren schriftstellerische Obsession die alimentäre Obsession ihrer Projektionsfigur spiegelt. Wie Prétextat Tach in *Hygiène de l'assassin* metapoetologisch reflektiert, ‹spielt› der Autor im Schreibprozess in Anlehnung an Flaubert zwar die Rolle des ‹Demiurgen›,⁵³² muss jedoch einsehen, dass der Gebrauch von Sprache ‹sinnlos› ist, da diese ihr Eigenleben führt.⁵³³ Die Autorin ist nicht mehr in der Lage, Bedeutung festzuschreiben. Sie ist tot. Die Sprache – personifiziert in Form der Romanfiguren – ist Herr über sie. Zum krönenden Abschluss sehen sich Plectrude und Mathieu, vergleichbar mit den Figuren aus Ionescos *Amédée ou comment s'en débarrasser* (1954), mit der Frage konfrontiert, wie sie Amélie Nothombs sperrigen Leichnam entsorgen sollen: ‹Dès lors, leur vie devint, à une syllabe près, une pièce d'Ionesco : 'Amélie ou comment s'en débarrasser'› (*RNP*, 170). Der Leser wird mit den absurden Ereignissen allein gelassen, wobei der abschließende Satz an seine Verantwortung appelliert, dem scheinbar sinnentleerten Geschehen eine Bedeutung zuzuschreiben – Plectrude und Matthieu sei dies bislang noch nicht gelungen: ‹Plectrude et Mathieu n'ont toujours pas trouvé la solution› (*RNP*, 171).

532 ‹Face à un univers informe et insensé, l'écrivain est contraint à jouer les demiurges› (*HA*, 197).

533 ‹Flaubert était bien coquet avec son gueuloir, mais s'imaginait-il vraiment qu'on allait le croire ? Il le savait, qu'il était inutile de gueuler les mots : les mots gueulent tout seuls› (*HA*, 85).

II.8 Subalternes Sprechen im Postkolonialismus: Die Praxis der ‹Zwangsfütterung› in Mauretanien am Beispiel von Mariem mint Toulebs und Sophie Caratinis *La fille du chasseur* (2011)

Die Willkür und der soziale Konstruktionscharakter des angestrebten und in der eigenen Selbstwahrnehmung pathologisch verzerrten Körperideals magersüchtiger Menschen wird im Vergleich zu anderen Ländern und Kulturen der Romania besonders deutlich: Bereits in Bezug auf den Maghreb wurden den westlichen Standards diametral entgegengesetzte Schönheitsideale der Körperfülle beschrieben, aufgrund derer Frauen an die Küche gebunden und mit Essen im Überfluss versorgt werden, was von Malika Mokeddem ebenfalls als ‹gavage› bezeichnet wird und dazu führen soll, Frauen unbeweglich, träge und dadurch leichter kontrollierbar zu machen.⁵³⁴

In Mauretanien wurde diese Praxis des *gavage* als kollektives Ritual ‹perfektioniert›. Hier gelten Übergewicht und Dehnungsstreifen als so ästhetisch, dass Frauen vor ihrer Verheiratung traditionell einer sozial etablierten ‹Zwangsfütterung› unterzogen werden. Obwohl diese kollektive und sozial forcierte Essstörung seit Jahren gesetzlich verboten ist, ergab eine Studie des mauretanischen Ministeriums für Soziales, dass im Jahr 2008 rund ein Viertel der weiblichen Bevölkerung die Praxis des *gavage* am eigenen Leib erfahren hat.⁵³⁵ Aktuelle anthropologische Studien zeigen, dass *gavage*, insbesondere in Familien mit arabischem Hintergrund, bis heute praktiziert wird.⁵³⁶ Bereits ab einem Alter von drei Jahren werden Mädchen kollektiv gemästet, bis ihre Periode einsetzt und sie ‹bereit› für den Heiratsmarkt sind. Auf kollektiven ‹Fütterungsfarmen› müssen die Mädchen unter Androhung von Strafen und Folter täglich mehr als sechzehntausend Kalorien in Form von fetter Kamelmilch mit Brei aus Hirse, Öl und Butter etc. zu sich nehmen, da ein ‹gut gefüttertes› Mädchen für einen reichen Brautvater steht.

Die menschenverachtende Praxis des *gavage* findet allmählich Eingang in die noch relativ überschaubare französischsprachige Literaturproduktion des von 1904 bis 1960 durch Frankreich kolonialisierten Landes, in dem arabische, berberische und schwarzafrikanische Bevölkerungsgruppen zusammenleben und franko-

⁵³⁴ Vgl. dazu die Überlegungen auf S. 48 der vorliegenden Studie.

⁵³⁵ Ministère des Affaires Sociales (Hg.): *Profil Genre Pays République Islamique de la Maurétanie*, S. 7, https://www.afdb.org/fileadmin/uploads/afdb/Documents/Project-and-Operations/PROFIL_GENRE_MAUROITANIE-2015.pdf [letzter Zugriff: 23.09.2023].

⁵³⁶ Vgl. Nacerdine Ouldzeidoune/Joseph Keating u. a.: A Description of Female Genital Mutilation and Force-Feeding Practices in Mauritania: Implications for the Protection of Child Rights and Health. In: *PLoS One* 8, 4 (2013). <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3621896/> [letzter Zugriff: 23.09.2023].

phone Ausdrucksformen neben Pular, Soninké, Wolof und dem Arabischen existieren. In einem Versuch, ein erstes umfassendes Inventar aller französischsprachigen literarischen Werke Mauretaniens zu erstellen, deren junge Entstehungsgeschichte erst nach der Unabhängigkeit im Jahr 1965 ansetzt,⁵³⁷ zählt Manuel Bengoéchéa in seiner Dissertationsschrift *La littérature mauritanienne francophone : panorama, analyse, réflexions* (2006) rund achtzig Werke von mauretanischen Autoren.⁵³⁸ Seitdem ist auch das wissenschaftliche Interesse an der frankophonen Literaturproduktion Mauretaniens gewachsen, wobei die Thematisierung der kulturellen Praxis des *gavage* zwar in den oralen Traditionen eine Rolle spielt,⁵³⁹ in der jüngeren schriftlichen Literaturproduktion Mauretaniens jedoch nicht im Mittelpunkt steht.⁵⁴⁰ Hier dominieren laut Ndiaye Sarr die Liebeslyrik, das historische Drama und eine junge Romanproduktion, die sich um die Themenkomplexe der Sklaverei sowie die Sitten und Bräuche der Nomadenvölker dreht.⁵⁴¹ International erfolgreich ist in diesem Kontext der Schriftsteller Mbarek Ould Beyrouk (*1957), dessen mit dem *Prix Ahmadou-Kourouma* und dem *Prix du roman métis des lycéens* ausgezeichneter Roman *Le tambour des larmes* (2015) im Rahmen der Zwangsverheiratung der Protagonistin Rayhana die Praxis des *gavage* am Rande mitthematisiert. Zentral ist die Thematik darüber hinaus im Dokufiktionsfilm *Il corpo della sposa* (2019) der italienischen Regisseurin Michela Occhipinti und dem Roman *La voie de Zahra* (2014) der kanadischen Autorin Sylvie Brien. Ausführliche literarische Schilderungen des *gavage* von mauretanischen Autorinnen sind schwer zu finden, zumal die schriftstellerische Betätigung mauretanischer Frauen insgesamt auf eine sehr kurze Geschichte zurückblickt.⁵⁴²

Aus diesem Grund soll im Folgenden *La fille du chasseur* (2011) der französischen Anthropologin Sophie Caratini (*1948) untersucht werden, die im Laufe

537 Ndiaye Sarr: *Littérature mauritanienne francophone*. In: *Littératures Maghrébines et Comparées* (2015), S. 1–9. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01805171/document> [letzter Zugriff: 23.09.2023].

538 Manuel Bengoéchéa: *La littérature mauritanienne francophone : panorama, analyse, réflexions*. Paris: Université Paris XIII 2006, S. 1ff.

539 Vgl. Aline Tauzin: *Littérature orale de Mauritanie. De la fable au rap*. Paris: Karthala 2013, S. 110.

540 Vgl. insbesondere M'Bouth Seta Diagana: *Éléments de la littérature mauritanienne de langue française* *«Mon pays est une perle discrète»*. Paris: L'Harmattan 2008. Auch in den Arbeiten von Catherine Belvaude und Georges Voisset findet das Thema des *gavage* kaum Erwähnung: Catherine Belvaude: *Ouverture sur la littérature en Mauritanie. Tradition orale, écriture, témoignages*. Paris: L'Harmattan 1992 [1989]; Georges Voisset: *Guide de la littérature mauritanienne. Une anthologie méthodique*. Paris: L'Harmattan 1992.

541 Ndiaye Sarr: *Littérature mauritanienne francophone*, S. 1–9.

542 Ndiaye Sarr rubriziert insgesamt nur vier weibliche Autorinnen mauretanischer Herkunft: Aichetou Mint Ahmedou, Belinda Mohammed, Safi Ba und Mariem Mint Derwich. Ndiaye Sarr: *Littérature mauritanienne francophone*, S. 2.

ihrer Feldforschungen auch die mauretanische Staatsbürgerschaft angenommen hat. Diese in Romanform gebrachte autobiographische Erzählung Mariem mit Touilebs bildet den ersten Teil einer bei Thierry Marchaisse veröffentlichten «trilogie coloniale», denen Caratini jahrelange Feldforschung zugrunde liegt und die mit *Les sept cercles. Une odyssée noire* (2015) und *Antinéa mon amour* (2017) vervollständigt wurde. Mariem, eine Muslimin maurischer Abstammung, die im Jahr 1940 in der subsaharischen Wüste geboren wurde und in den 1960er-Jahren mit ihrem zukünftigen französischen Ehemann für ihre vierte Hochzeit nach Frankreich auswanderte, erzählt von ihrer Kindheit während der französischen Kolonialzeit in Mauretanien. Der Erzählerin ist der Zugang zum hegemonialen Diskursraum durch die intersektionalen Diskriminierungsfaktoren ethnische und klassenspezifische Herkunft sowie geschlechtliche und religiöse Identität grundsätzlich verwehrt, was in ihrem Analphabetismus besonders sinnfällig wird. Caratini eignet sich Mariems Geschichte an und verschriftlicht sie, sodass der Leser durch den Filter der sprachlichen und inhaltlichen Strukturierung einer in Frankreich sozialisierten Autorin einen Einblick in die Traditionen, Riten und Bräuche des Jägervolks der *Nmadi* erhält. Das diskurstheoretische Dilemma dieses «verfälschten» Sprechaktes soll im Folgenden mit Hilfe von Gayatri Chakravorty Spivaks theoretischen Überlegungen zu subalternem Sprechen diskutiert werden. Die Analyse wird das Schreiben *für* jemand anderen in postkolonialen Strukturen verorten (1) und zeigen, dass der Frauenkörper in den Narrativen des *gavage* nicht nur intratextuell als Projektionsfläche klassenspezifischer, ethnischer und geschlechtlicher Dominanzverhältnisse innerhalb der mauretanischen Gesellschaft lesbar wird (2), sondern als Textkörper auch extratextuell von postkolonialen Machtgefällen durchdrungen ist (3).

II.8.1 Der Textkörper als Symptom postkolonialer Herrschaftsverhältnisse

Gesellschaftliche Dominanzverhältnisse hängen nicht zuletzt von der Macht, sprechen und gehört werden zu können, ab. Foucault selbst war sich darüber bewusst, dass der hegemoniale Diskurs nicht für jeden zugänglich ist,⁵⁴³ und als einflussreiches Machtssystem durch regelrechte Ausschlussdynamiken geschützt wird.⁵⁴⁴

543 «toutes les régions du discours ne sont pas également ouvertes et pénétrables». Michel Foucault : *L'ordre du discours*, S. 34.

544 «[...] il s'agit de déterminer les conditions de l[a] mise en jeu [des discours], d'imposer aux individus qui les tiennent un certain nombre de règles et ainsi de ne pas permettre à tout le monde d'avoir accès à eux [...] ; nul n'entrera dans l'ordre du discours s'il ne satisfait à certaines exigences ou s'il n'est, d'entrée de jeu, qualifié pour le faire», ebda.

Der wissenschaftliche Begriff der ‹Subalternität› geht auf den italienischen Marxisten Antonio Gramsci zurück, der ihn zunächst zur Beschreibung der Arbeiterklasse nutzte, die er vom Zugang zu hegemonialen Machtstrukturen ausgeschlossen sah. Im Rahmen der in den 1980er-Jahren in Südasien entstandenen *Subaltern Studies* wurde er auf alle sozialen Gruppen ausgeweitet, die aufgrund ihrer Klasse, ihrer ethnischen Herkunft, ihres Geschlechts, ihrer Religion oder ihrer sexuellen Orientierung Diskriminierung erfahren und von gesellschaftlichen Machtstrukturen ausgeschlossen sind. In ihrem berühmten Aufsatz ‹Can the Subalterns Speak?› unterscheidet Spivak zwischen denjenigen, die ‹sprechen›, und denjenigen, ‹für die gesprochen wird›, und beschreibt das Dilemma, dass insbesondere subalterne Frauen nicht in dem Sinne ‹sprechen› können, dass ihnen auch zugehört werde, weil auch das Zuhören hegemonialen Machtstrukturen folge.⁵⁴⁵ Gleichzeitig würden jedoch auch westliche Fürsprecher, die für sie eintreten und sich ihren Diskurs dadurch zu eigen machen, an der Ausbeutung partizipieren und ‹epistemische Gewalt› ausüben, da sie ihre Selbstrepräsentation letztlich verhindern.⁵⁴⁶ In Anlehnung an Foucaults Definition der ‹Episteme› als ‹strategisches Dispositiv›, welches die Bedingungen von Wissen und Wahrheit definiert und innerhalb einer bestimmten historischen Wissensordnung festlegt, was gesagt werden kann bzw. was als ‹wahr› oder ‹wissenschaftlich› gilt,⁵⁴⁷ benutzt Spivak den Begriff der ‹epistemischen Gewalt›, um den kolonial-patriarchalen Diskursraum zu beschreiben, in dem subalterne Gruppen zum Schweigen gebracht und ihrer Selbstrepräsentation beraubt werden.⁵⁴⁸

La fille du chasseur erscheint als autodiegetische Erzählung der Protagonistin Mariem, die einem anonymen ‹Du› ihre Lebensgeschichte erzählt. Der Klappentext gibt keinen eindeutigen Aufschluss über die Fiktionalität oder Faktualität der romanhaft aufbereiteten Erzählung. Lediglich die extratextuelle Widmung im Andenken an Fatimatou mint Ahmed Bilal und El-Kory oud Touileb, die Eltern der Protagonistin, und ihre namentlich aufgeführten Kinder scheint nahezu legen,

545 Vgl. Gayatri Chakravorty Spivak: Can the Subaltern Speak? In: Dies./Hito Steyerl u. a.: *Postkolonialität und subalterne Artikulation*. Wien/Berlin: Turia & Kant 2008, S. 66–111. Diesen genauen Sachverhalt präzisiert Spivak in einem späteren Interview. Vgl. Maki Kimura: *Unfolding the ‹Comfort Women› Debates. Modernity, Violence, Women's Voices*. London/New York: Palgrave Macmillan 2016, S. 185.

546 Gayatri Chakravorty Spivak: Can the Subaltern Speak?, S. 70ff.

547 ‹[...] comme le dispositif stratégique qui permet de trier, parmi tous les énoncés possibles, ceux qui vont pouvoir être acceptables à l'intérieur d'un champ de scientificité, et dont on pourra dire : celui-ci est vrai ou faux. [L'épistémè c'est le dispositif qui permet de séparer, non pas le vrai du faux, mais l'inqualifiable scientifiquement du qualifiable]. Michel Foucault: *Dits et écrits*. Paris: Gallimard 2001 [1994], S. 301.

548 Gayatri Chakravorty Spivak: Can the Subaltern Speak?, S. 76ff.

dass es sich nicht um fiktive Figuren handelt. Die vom Verlag gewählte Beschreibung der Trilogie als «Saga»⁵⁴⁹ der kolonialen Begegnung, die die Perspektiven der Mauren, Fulben und Franzosen in den Blick nehmen möchte, weist die gleichermaßen als «literarisch, anthropologisch und historisch» gekennzeichnete Geschichte vornehmlich als literarisches Werk aus.⁵⁵⁰ Das im heutigen Sprachgebrauch undifferenziert verwendete Wort «Saga» stammt ursprünglich aus dem Isländischen «segja», dt. «sagen», «erzählen», und bezeichnet eine «Aussage», einen «Bericht» bzw. eine «Erzählung». Obwohl das Wort auf den mündlichen Ursprung der mittelalterlichen nordischen Literaturen zu verweisen scheint, bezeichnet die «Saga» im Gegensatz zur «Sage» nur schriftlich überlieferte Erzählprosa, die in der Regel einer genealogisch-biographischen Struktur folgt. In der Tat liefert auch Caratinis Trilogie einen biographisch angelegten Erzählprosatext, der mit der Geschichte der Vorfahren beginnt und auf mündlich «Gesagtem» bzw. «Erzähltem» basiert. Angesichts dieser gattungstheoretisch schwer greifbaren Kriterien soll das Werk im Folgenden als autobiographisch-anthropologischer Roman bezeichnet werden. Im Epitext erklärt Caratini, dass ihre Erzählung auf einem im Rahmen ihrer anthropologischen Feldforschung durchgeführten biographischen Interview mit der Protagonistin Mariem basiert, die auf dem Buchdeckel in einem Fotoporträt aus dem Jahre 1966 gezeigt wird. Caratini selbst ist intratextuell weder als Roman- noch als Erzählerinnenfigur präsent. Über ihr persönliches Verhältnis zu Mariem oder ihre eigene subjektive Erfahrung in Mauretanien wird nichts berichtet. Sie verschwindet hinter den Worten und der Geschichte ihrer Protagonistin und Erzählerin. In einem Verlagsinterview beschreibt Caratini *La fille du chasseur* als das Resultat eines sprachlichen Balanceaktes, der das Ziel verfolge, den Ausdruck der autobiographischen Erzählerin Mariem möglichst «unverfälscht» wiederzugeben und sie gleichzeitig in einer «literarisierten Form» für ein breites französisches Lesepublikum greifbar zu machen:

Je souhaitais effectivement faire un travail de dentelle avec la langue pour arriver à faire un livre qui soit lisible voire littéraire tout en étant au plus près de sa parole et de son mode d'expression parce que mon idée c'était de donner Mariem et son récit à entendre à travers mon texte, ce qui est extrêmement difficile parce que l'oral et l'écrit sont deux mondes différents.⁵⁵¹

549 Thierry Marchaisse (Hg.): *Sophie Caratini. La Fille du chasseur*. <https://www.editions-marchaisse.fr/catalogue-la-fille-du-chasseur.html> [letzter Zugriff: 10.09.2023].

550 Sophie Caratini: Entretien sur *La fille du chasseur*. In: *Les mots des livres par Laurence Ducourneau*. Enghien: IDFM Radio Enghien (05.03.2014). <https://www.youtube.com/watch?v=UQfrnz1xAdw> (00:06:37) [letzter Zugriff: 23.07.2023].

551 Ebda.

Der für Caratini im Vordergrund stehende Wunsch, der subalternen Perspektive eine bislang ungehörte Stimme zu verleihen und die westliche Welt für ihre Geschichte zu sensibilisieren, musste an entsprechende Sprach- und Erzählstandards angepasst werden, um für ein hegemoniales Lesepublikum überhaupt ›hörbar‹ zu sein.

Caratini hat sprachliche, strukturelle sowie strategische Entscheidungen bezüglich der Aufbereitung und Kommerzialisierung ihres Buches treffen müssen. Ihr Name steht als einziger Autorinnenname auf dem vermarkteten Buchdeckel, den ein Foto der jungen Mariem schmückt, sodass bell hooks von kultureller Aneignung einer Unterdrückungsgeschichte sprechen würde.⁵⁵² Was in jedem Fall an dieser Stelle festgehalten werden muss, ist, dass der Textkörper unwillkürlich das von Spivak beschriebene postkoloniale Dilemma in sich trägt: «The subaltern cannot speak».⁵⁵³

II.8.2 Mariems Körper als Projektionsfläche intersektionaler Diskriminierungsachsen

Die Protagonistin des autobiographisch-anthropologischen Romans *La fille du chasseur* (2011) wächst bis zu ihrem vierten Lebensjahr bei den *Nmadis* auf. Dann schließt sich ihr Vater, der zunächst als Wüstenführer und später als *goumier*-Soldat einer Militäreinheit der französischen Armee Afrikas diente, mit seiner Familie einer aus mauretanischen *goumiers*, senegalesischen Infanteristen und einigen wenigen französischen Soldaten bestehenden Nomadengruppe an. Mariem erzählt vom Glauben an Dschinns, ›Heilungen‹ mit Nadelstichen, Messerschnitten und glühenden Messerspitzen, Praktiken der weiblichen Genitalverstümmelung – von denen sie im Gegensatz zu den meisten Mädchen ihres Stammes verschont blieb – und Sklavenhaltung. Ein zentrales Motiv ihrer Erzählungen sind darüber hinaus die herrschenden Schönheitsideale, welche die Mütter dazu bewegen, ihren Töchtern im Säuglingsalter beim Schlafen das Kissen zu entziehen – was dazu dienen soll, ihren Hals zu verlängern –, sie mit Muttermilch einzureiben – um Körperbehaarung im Erwachsenenalter zu verhindern –, und ihre Beine zu massieren, damit sie nicht schief wachsen. Im Folgenden sollen der para- und extratextuelle Kontext sowie Fragen der Autorschaft verlassen werden und stattdessen die intratextuelle Darstellung von Mariems Körper fokussiert werden. Das wohl zentralste Kriterium mauretanischer Konzeptionen von weiblicher Schönheit ist die Körper-

552 bell hooks: Choosing the Margin as a Space of Radical Openness. *Framework: The Journal of Cinema and Media* 36 (1989), S. 15–23.

553 Gayatri Chakravorty Spivak: Can the Subaltern Speak?, S. 104.

fülle, wie Mariem anhand eines mauretanischen Sprichworts einprägsam zusammenfasst: «Elle était si belle que son chameau ne pouvait pas la soulever» (FC, 193).

Im Rahmen der Beschreibung traditioneller maurisch-muslimischer Verheirathungspraktiken widmet Caratini dem *gavage* ein ausführliches Kapitel, in dem die Protagonistin und Erzählerin Mariem zunächst in die sehr konkreten und restriktiven ästhetischen Vorstellungen bezüglich der Verteilung des weiblichen Körperfetts einführt. Dieses solle sich im Arm-, Bein- und Gesäßbereich ansammeln, wo idealerweise Dehnungsstreifen und Fettpolster entstehen, während ein dicker Bauch als optischer Makel gelte:

Ce que les hommes mauritaniens aimaient le plus chez les femmes, c'était les vergetures et les bourrelets. Pas sur le ventre, mais sur les bras et les jambes, l'intérieur des jambes, derrière les cuisses. Les seins n'étaient pas très importants pour eux, l'attribut principal était plutôt la fesse. Quand les petites filles voulaient jouer aux femmes, elles ne se mettaient pas de faux seins comme font les petites filles d'ici, elles se mettaient des fausses fesses. (FC, 195)

On n'aime pas les gros ventres, les bourrelets qu'on aime sont plutôt aux bras et surtout derrière les jambes. Mais ce qu'on apprécie le plus, c'est un pubis grand, large, qui se démarque bien du ventre. (FC, 198)

Nicht nur in Bezug auf die Verteilung des Körpervolumens, sondern auch in Bezug auf die daraus entstehenden Dehnungsstreifen an Armen und Beinen herrschen strikte ästhetische Vorschriften: Die Streifen müssen möglichst dünn sein, weshalb Käämme zum Einsatz kommen, um ihren Verlauf zu beeinflussen, sobald die Haut der Mädchen sich rötet und ankündigt zu platzen:

Quand la fille grossit et que sa peau est prête à craquer, on le voit, elle devient rouge, alors on prend un peigne aux dents très effilées pour guider les déchirures, qu'elles laissent des traits le plus fin possible. On trouvait ça très beau. (FC, 190)

Ma mère me peignait la peau avec un peigne fin. Elle me peignait les jambes et les cuisses pour que j'aie de jolies vergetures. (FC, 191)

Obwohl der Brust keine zentrale Rolle in der Objektifizierung des Frauenkörpers zukommt, werden Hängebrüste einer straffen Brust vorgezogen:

Le sein ne sert à rien, d'ailleurs le sein qui tenait debout n'était pas bien vu [...] il fallait que le sein soit *meksoura*, un peu cassé si tu veux, qu'il tombe un petit peu. De toute façon les seins sont vite cassés car on allaite très jeune. (FC, 195)

Diese normativen Vorstellungen weiblicher Schönheit haben Mariem und ihre Freundinnen bereits in ihrer frühen Kindheit so stark geprägt, dass sie die «zwangsgemasteten» Frauen um ihre Körper beneiden und diese zum angestrebten Ideal erklären:

Quand j'étais petite, ces femmes gavées, si grosses, je les trouvais belles, et je voulais être comme elles. Et toutes mes copines, toutes mes amies, toutes mes petites voisines [...] le voulaient aussi. (FC, 198)

Bereits als Kleinkind beobachtet Mariem voller Bewunderung das Ritual der Zwangsfütterung. Ihr Schrecken über die brutalen Maßnahmen, denen die Mädchen dabei ausgesetzt sind, hält sie nicht davon ab, das *gavage* insgesamt als Initiationsritus zum «Erwachsenwerden» für erstrebenswert zu halten und die Mädchen darum zu beneiden:

Dans le campement de ma grand-mère, il y avait justement des petites filles qu'on gavait. Je les ai vues. Je n'avais pas encore l'âge, mais je les enviais. [...]. Je trouvais ça bien, parce que, quand tu es petite, tu as envie de grandir. Je me disais, en chuchotant : 'Ah ! Moi aussi j'aimerais bien qu'on me gave !' Mais quand elles pleuraient et que je voyais qu'on les frappait pour les faire manger, je trouvais ça terrible. On les gavait toute la journée, elles avaient juste droit à un petit moment, quelques heures par jour pour sortir, aller se promener un petit peu, prendre l'air, faire la digestion si tu veux, et après elles devaient revenir. Elles avaient aussi le droit de sortir le soir avec leurs petites copines, quand elles avaient tout fini. C'était comme les devoirs. (FC, 95)

Paradoxerweise beginnt der Übergangsritus zum «Erwachsenwerden» für Mariem im Alter von fünf Jahren, wie aus den konservativen Überzeugungen ihrer Großmutter hervorgeht: «Elle avait cette idée de grand-mère qu'il faut gaver la fille très tôt. [...]. À partir de cinq ans, on commence à te faire manger plus que ta faim» (FC, 52). Die Zwangsfütterung dient der frühen Vorbereitung der Mädchen auf ihre Zwangsverheiratung, die traditionell im Alter von etwa zwölf Jahren erfolgt. Ziel der mauretanischen Narrative des *gavage* ist, den Frauenkörper entsprechend der geltenden Schönheitsdiktate für den *male gaze* zu ästhetisieren und auf dem Heiratsmarkt konkurrenzfähig zu machen, wobei ausgerechnet den Großmüttern⁵⁵⁴ und Müttern die Hauptrolle bei der Perpetuierung patriarchaler Normierungen des Frauenkörpers zukommt:

[...] on te gavait pour attirer plus de prétendants. Quand tu es jolie, tu attires plus le regard des hommes. Ma mère devait me gaver pour me préparer au mariage, mais moi je ne voulais pas qu'on me marie ! (FC, 199)

In der Tat werden die Mädchen während der Zwangsfütterung immer wieder daran erinnert, dass das grausame Ritual ihrer körperlichen Verschönerung dient,⁵⁵⁵ welche stets in Bezug auf den männlichen Blick perspektiviert wird: «les hommes

554 «Normalement, c'est la grand-mère qui gave la fille» (FC, 95).

555 «On te disait aussi que c'était pour que tu sois belle, pour que tu aies de jolies vergetures, et que tu grandisses rapidement, que tu sois une femme plus vite» (FC, 191).

aiment les femmes grosses» (FC, 193); «Les hommes aiment les filles gavées» (FC, 200). Dabei baut insbesondere Mariems Mutter durch den Vergleich mit den Körpern der anderen zwangsgemästeten Mädchen psychologischen Druck auf, um ihre Tochter von der Sinnhaftigkeit der schmerzhaften Praktiken zu überzeugen: «–Mais regarde, tu fais honte ! Regarde comme tu es maigre ! Regarde tes jambes, tes bras, regarde... à côté des autres qui ont plein de gros bourrelets et de fines vergetures, c'est des belles filles» (FC, 191).

Als älteste Tochter wächst Mariem traditionsgemäß die ersten Jahre ihres Lebens bei ihrer Großmutter auf, wird dort aber noch nicht gemästet, sondern lediglich aufgefördert, mehr zu essen und zu trinken, als ihr Appetit verlangt. Als sich die Familie in Mariems vierten Lebensjahr der neuen Nomadengruppe anschließt, beginnt ihre Mutter sie zu mästen, um sie im Alter von neun Jahren mit einem fünfundzwanzigjährigen Mann zu verheiraten, der ihr vor Eintritt der Monatsblutung regelmäßig beim Spielen mit ihren Freundinnen zusieht. Bis zum Eintritt ihrer ersten Periode mit zwölf Jahren ist sie dadurch zwar bereits «sein Eigentum», jedoch lebt sie noch mit ihren Eltern in der Nomadengruppe, wo sie durch das *gavage* zwischen ihrem fünften und zwölften Lebensjahr⁵⁵⁶ für die Übergabe vorbereitet wird:

Quand on m'a mariée, à l'âge de neuf ans et demi, le monsieur ne me touchait pas mais je lui appartenais déjà. Je n'habitais pas chez lui, mais il venait tous les jours, il me surveillait, il avait le 'aqd, l'acte avait été fait devant le cadî. Et pendant qu'il attendait que j'aie l'âge, on continuait à m'engraisser... (FC, 208)

Im autobiographischen Rückblick ist die Protagonistin entsetzt darüber, dass die gesamte Nomadengruppe – einschließlich der Vertreter der französischen Besatzungsmacht – den Folterpraktiken des *gavage* tatenlos zusah, ohne jemals einzugreifen.⁵⁵⁷ Wie sämtliche andere Mädchen in ihrem Alter, wird Mariem geschlagen, mit einem Strick angebunden und durch den Einsatz regelrechter Foltergeräte misshandelt, wie beispielsweise den sogenannten *zayar*, einer hölzernen Vorrichtung, die die Zehen der Mädchen so lange zusammenpresst, bis sie bereit sind, widerstandslos Unmengen an Kamelmilch, Butterstücken, flüssiger Butter, Hirsebrei oder Griesbällchen zu essen («je t'assure que tu peux avaler n'importe quoi, tout ce qu'on te donne !», FC, 190). Durch die Wahl der unpersönlichen dritten Person Singular im distanzlosen Präsens erscheint das Ausreißen der Haare, das Einklemmen des Geni-

556 «J'ai été gavée très tôt, presque depuis toujours finalement. Chez ma grand-mère paternelle, on ne m'avait pas gavée, on commençait seulement à me dire de boire un peu plus ou de manger un peu plus que d'habitude, je n'étais pas contrainte. Mais dès qu'on était arrivés au GN, ma mère avait entrepris de me gaver. Alors là... C'était terrible !» (FC, 189–190).

557 «[...] j'ai été torturée : le gavage est une sorte de torture. Et tout ça se passait au GN, au vu et au su de tout le monde, même des Français» (FC, 201).

talbereichs bis zum schmerzhaften und unkontrollierten Wasserlassen sowie das Zerbrechen der Finger durch manuelle Verrenkung und gezielten Einsatz von Klopfpeitschen und Hämmern, die die Fingergelenke irreparabel zerstören, als zeitlose Praxis:

On t'arrache les cheveux sous les tempes, on te pince l'intérieur des cuisses jusqu'à ce que tu fasses pipi de douleur, c'est atroce. On te casse les doigts, on te les retourne jusqu'à ce qu'ils cassent. En Mauritanie, il y a encore plein de femmes qui n'ont plus d'articulations à cause du gavage. Quand on ne te retourne pas les doigts, on prend des martinets ou des bâtons spéciaux pour te frapper. (FC, 190)

Die schlimmste Erinnerung hat Mariem jedoch daran, Erbrochenes wieder trinken zu müssen, um dadurch vom erneuten Erbrechen abgeschreckt zu werden:

Mais le pire de ce qui m'est arrivé, ce n'est pas la torture, c'est quand je vomissais et qu'on me faisait boire ce que j'avais vomi pour que je ne recommence plus. Ça, c'était le pire. Rien que d'y penser maintenant, j'en frémis... (FC, 199)

Derartigen Praktiken sieht sich Mariem nicht nur zu Hause durch ihre Mutter ausgesetzt, sondern auch auf einer kollektiven «Fütterungsfarm», wo sie im Alter von acht Jahren von einer Sklavin zwangsgemästet wird. Wie Zuchtvieh bindet bzw. kettet diese Mariem gemeinsam mit anderen Mädchen in einer Ecke an, bis sie alles aufgegessen hat und abends von ihren Eltern abgeholt werden kann:

J'étais attachée là tout le temps. Je ne pouvais pas me détacher : elle faisait des nœuds très difficiles, et parfois elle ajoutait un cadenas. Et surtout elle me terrifiait. J'étais petite, je devais avoir huit ans, c'était juste avant mon mariage, huit ans, huit ans et demi. On m'emmenait le matin et on venait me chercher le soir. Je restais toute la journée attachée avec mes plats à manger [...] j'étais obligée de rester là tant que je n'avais pas fini. [...]. Et c'était pour tout le monde pareil, toutes les petites filles du GN étaient coincées, chacune attachée dans son coin, à être gavée. (FC, 194)

Im Rahmen dieser menschenverachtenden Foltermaßnahmen beschreibt Mariem zwar, dass die Mädchen sich nichts sehnlicher als das Ende ihrer Qualen wünschen,⁵⁵⁸ die soziale Einbindung derartiger Praktiken in kollektive Riten und Bräuche führt jedoch dazu, dass die Kinder kein Ungerechtigkeitsgefühl entwickeln. In der Tat nimmt Mariem ihren *gavage*, trotz der permanenten Schmerzen, die ihr zugefügt werden, nicht als körperliche Misshandlung oder gar als Men-

558 «[...] on voulait être grosse, mais quand on n'en pouvait plus, on pensait : –Tant pis je ne serai pas grosse, mais il faut que ça cesse !» (FC, 199); «[...] une horreur ! [...] personne n'a envie d'être gavée ! Je me souviens que je disais toute la journée : – Je n'ai pas envie de grossir, je ne veux pas qu'on me frappe pour me faire grossir» (FC, 191).

schenrechtsverletzung,⁵⁵⁹ sondern als ‹soziales Phänomen› wahr, das ihre Eltern von ihrer individuellen Verantwortung befreie: ‹Je savais qu'ils ne l'avaient pas fait contre moi, que c'était un phénomène de société› (FC, 221). Mariems *gavage* muss nach einigen Jahren aus gesundheitlichen Gründen unterbrochen bzw. reduziert werden. Dabei setzt sich insbesondere der Vater für ein Ende ihrer Qualen ein, während die Mutter die frauenverachtenden Bräuche ihrer Gemeinschaft an keiner Stelle hinterfragt:

On a été obligé de me relâcher très vite, au bout quand même de quatre ou cinq ans, parce que je ne supportais pas. Ce n'étaient pas des gavages intenses tout le temps. On ne me relâchait jamais vraiment, mais on ne me gavait pas toujours aussi intensément. C'était surtout dans les périodes d'abondance. On n'insistait pas trop parce que mon père n'aimait pas tellement me voir souffrir, or il se rendait bien compte que je ne supportais pas, que j'étais malade, que je vomissais, et que je ne me sentais pas bien. (FC, 192)

Am Verhalten der Mutter wird besonders deutlich, dass das *gavage* in der lokalen Mentalität keinerlei Unrechtsbewusstsein hervorruft, sondern als unabdingbares Opfer verstanden wird, um das übergeordnete Ziel weiblicher Schönheit zu erreichen. Mariems ihrerzeit selbst zwangsgemästete Mutter reduziert die mit dem *gavage* verbundenen Schmerzen auf die offenbar weltweit für den weiblichen Körper geltende Formel ‹Wer schön sein will, muss leiden›:

Elle m'a raconté son gavage, et elle m'a fait exactement la même chose. Elle ne me l'a pas raconté comme une souffrance, juste une petite souffrance, souffrir pour être belle. Quand c'est la mode, on ne conçoit pas les choses autrement. (FC, 193)

Erst im autobiographischen Rückblick lehnt die bereits in Frankreich lebende erwachsene Erzählerin das *gavage* als menschenverachtende Praxis strikt ab und erkennt ein Analogieverhältnis zum europäischen Schlankheitskult.⁵⁶⁰ Dennoch werden sie die in ihrer Kindheit vermittelten Schönheitsvorstellungen bis an ihr Lebensende prägen:

Ce que je trouve toujours beau chez une femme, c'est sa féminité. Une femme doit être très féminine, elle ne doit pas être dure. Contrairement à ce qu'on dit ici, je pense qu'elle doit avoir une chair tendre, la peau douce [...]. Les sportives de compétition ne sont pas des femmes pour moi ! [...]. Je suis persuadée que les hommes apprécient plus une femme féminine, au sens où je l'entends, qu'une autre. Quand tu te heurtes à un corps dur, tu ne peux pas le trouver féminin. (FC, 197)

559 ‹Sur le moment, je ne l'ai pas vraiment vécu comme une torture. On me faisait mal, évidemment, mais je ne me disais pas qu'on me maltraitait particulièrement, puisque toutes les filles y passaient› (FC, 190).

560 ‹Aujourd'hui, ça me paraît monstrueux, insensé, mais dis-toi bien que l'inverse nous semblait tout autant aberrant. Une fille qui ne voulait pas grossir ? Qui voulait être maigre ? On n'en connaissait pas !› (FC, 191).

Als die schwerwiegendste Verletzung ihrer Menschenwürde empfindet Mariem rückblickend die alptraumartige Ehe («cauchemar» FC, 211; «calvaire» FC, 212), auf die sie durch die rituelle Zwangsfütterung vorbereitet wurde: «[...] on m'a mariée tout de suite, et ça, c'était bien plus terrible. Je n'ai jamais reproché à mes parents de m'avoir gavée, je leur en ai voulu de m'avoir mariée» (FC, 201). In diesem Kontext ist das grausame Verhalten der an anderer Stelle als empathisch-unterstützend und liberal-freiheitsliebend⁵⁶¹ charakterisierten Mutter besonders erschreckend. Sie vollzieht nicht nur die brutalen Folterpraktiken des *gavage* an ihrer Tochter,⁵⁶² sondern hört auch nach der Verheiratung regelmäßig tatenlos dabei zu, wie diese sich jede Nacht verzweifelt um Hilfe rufend gegen die Vergewaltigung durch ihren Ehemann im Nachbarzelt zu wehren sucht.⁵⁶³ Mariem verurteilt ihre Mutter jedoch genauso wenig wie die restlichen Mitglieder der Nomadengruppe für ihr Verhalten, das sie anhand kollektiver Bräuche, Glaubenssätze und Traditionen erläutert und rechtfertigt. Es sei in ihrer Herkunftsgesellschaft «normal», dass sich die Braut gegen die körperlichen Annäherungsversuche ihres Ehemanns wehre, denn sie müsse traditionsgemäß mindestens zu Beginn der Ehe ihre Ablehnung des Geschlechtsakts manifestieren und versuchen, diesem zu entkommen. Damit vollzieht sich der Geschlechtsverkehr traditionskonform vor den Augen der gesamten Gemeinschaft als sexueller Missbrauch von Minderjährigen:

Quand il voulait me prendre, je me conduisais comme une folle : je me décoiffais, je déchirais mes vêtements, je me mettais de la morve sur la figure... Et tant que j'étais réveillée, il ne pouvait pas s'approcher de moi, je poussais des cris, des hurlements ! Les gens du campement m'entendaient, tout le monde était au courant, ce n'était un secret pour personne. Mais c'était banal, beaucoup de filles hurlaient comme ça. Et puis je le griffais, il était toujours marqué. Quand tu vois les jeunes hommes griffés sur les mains, sur les joues, c'est comme ici quand tu vois un suçon, tu peux être sûre que ce sont des jeunes mariés. Parfois c'est parce que l'épouse s'est vraiment battue, mais ça peut être juste un signe. En Mauritanie, elle devait signifier qu'elle n'était pas consentante, même si elle l'était ; elle devait montrer qu'elle s'était défendue. Il y avait un mélange de malice et de convenances. La femme ne devait jamais céder tout de suite, même si elle en mourait d'envie. Surtout au début, la première semaine pour les consentantes. Pour les non-consentantes, ça durait... (FC, 212)

561 «[...] elle avait le sens de la liberté [...]. Elle a gavé sa première fille, elle nous a mariées, mais une fois qu'on a eu l'âge de prendre nos décisions, elle nous a toujours suivies ; elle nous soutenait même si c'était contre ses idées» (FC, 283).

562 «[...] c'est elle qui me frappait, je lui pardonne, que Dieu lui pardonne... Elle me battait, elle me pinçait entre les cuisses, et ça, c'était insoutenable ! Tu sais juste là, à l'intérieur de la cuisse. Souvent je lui faisais pipi sur la main tellement ça me faisait mal. Elle le faisait pour que je mange et surtout pour que je boive» (FC, 193).

563 «Pendant presque quatre ans de ma vie, j'ai été violée tous les jours. Sauf quand j'avais mes règles ou que j'étais enceinte jusqu'au cou» (FC, 212).

Durch die Praxis des *gavage* wird die Frau vom frühesten Kindesalter an zum Objekt des männlichen Blickes formatiert, ohne jemals selbst das Subjekt ihres eigenen Begehrens sein zu dürfen:

Si une femme avait l'imprudence de se laisser aller à manifester quelque chose, les gens parlaient, ils la critiquaient. Oh ! la la ! Qu'est-ce qu'elle aime son mari ! Qu'est-ce qu'elle aime les hommes ! Tu vois, d'un côté il fallait être belle, mais de l'autre il ne fallait pas aimer les hommes. On devait être désirable, mais ne pas désirer, du moins ne pas le montrer. Parce que non seulement il ne fallait pas désirer soi-même, mais il ne fallait pas non plus désirer en soi. (FC, 208)

Da alle Mädchen der Nomadengruppe Opfer dieser misogynen Sexualmoral sind und dasselbe kollektive Schicksal der Zwangsmästung und Zwangsverheiratung erleiden, welches von ihren Eltern und der gesamten Gemeinschaft als rechtmäßig hingenommen wird, begegnen sie dem Unrecht mit Resignation.⁵⁶⁴ Mariems Mutter sieht die menschenrechtsverletzenden Bräuche durch religiöse Gesetze begründet und erklärt ihrer Tochter, es sei Sünde, seinen Ehemann nicht zu lieben: «C'est *haram*, interdit par la religion, il faut l'aimer, c'est ton mari» (FC, 213). Besonders erschreckend ist diese Haltung der Mutter im Kontrast zur grenzenlosen Unterstützung, mit der sie ihrer Tochter nach der Scheidung, im Umgang mit ihren drei späteren Ehemännern sowie ihren unehelichen Beziehungen zu nicht-muslimischen Partnern zur Seite steht.⁵⁶⁵ Dieses Phänomen ist dem Stellenwert geschuldet, der der Jungfräulichkeit unverheirateter Mädchen in der hier dargestellten mauretanischen Kultur beigemessen wird. Um sich der Verantwortung für die voreheliche Unversehrtheit des Frauenkörpers zu entziehen – an dem die Ehre der gesamten Familie gemessen wird –, werden die Mädchen mit ihrer ersten Monatsblutung dem Ehemann übergeben:

[...] l'important c'est de marier une première fois sa fille, de se dégager de la responsabilité qu'on a vis-vis d'elle au moment de sa puberté. Parce que la puberté de la fille fait peur. On a peur qu'elle perde sa virginité. (FC, 207)

Erstaunlich liberal ist wiederum der Umgang mit der Scheidung, die von Mariem als «Banalität» eingestuft wird: «Mais en Mauritanie, ce n'est pas comme en France où le divorce est récent et fait beaucoup de drames. Chez les Maures c'est banal, les divorces font partie de la vie» (FC, 187). Als Mariems Ehemann nach vier Jahren bemerkt, dass sie einen anderen Mann liebt, beginnt er, sie zu schlagen, was von

⁵⁶⁴ «On avait beau toutes être dans le même cas, on n'en parlait pas souvent entre jeunes mariées. Ça n'aurait servi à rien d'en parler» (FC, 212).

⁵⁶⁵ «[...] elle avait une liberté d'esprit qu'on ne rencontrait pas souvent : elle m'a suivie quand j'ai décidé d'aller retrouver cet homme avec qui je n'étais pas mariée et qui n'était pas musulman. Elle aurait pu m'en empêcher, elle avait assez d'influence sur moi. Mais pour elle, la chose la plus importante était de nous soutenir dans nos choix, quels qu'ils soient» (FC, 295).

der Nomadengruppe nicht toleriert wird («c'est très mal vu, chez les Maures, de frapper les femmes», *FC*, 221). Als er vor Mariems Mutter und anderen Frauen auf sie losgeht und versucht ihr ein Auge auszustechen und sie zu töten, wird er von der Gemeinschaft dazu genötigt, der Scheidung einzuwilligen. Nach ihrer ersten Scheidung steht es der Frau frei, weitere Anwärter abzulehnen bzw. sich, auch ohne Einwilligung der Eltern,⁵⁶⁶ einen neuen Ehemann auszusuchen. Für die weiteren Hochzeiten werden die Mädchen keinem erneuten *gavage* unterzogen.

Dans la société maure, la coutume veut que lorsque la fille a été mariée une fois, elle peut refuser les prétendants qu'on lui propose par la suite. Elle peut même choisir qui elle veut ; elle a le droit. (*FC*, 9–10)

Die zwischengeschlechtlichen Dominanzverhältnisse, die über das *gavage* artikuliert werden, sind in den weiblichen Körper eingeschrieben. Die Zwangsfütterung soll die Frau schwerfällig, unbeweglich und dadurch leichter dominierbar machen. Ganz in diesem Sinne wurde Mariems von Natur aus lebhaftes Naturell durch das *gavage* und die damit einhergehenden Foltermethoden gebrochen: «J'étais très turbulente, mais le gavage me freinait un peu parce que j'étais souvent attachée» (*FC*, 193). Auch den Verlust ihrer Muskulatur schreibt Mariems Mutter in einen misogynen Diskurs ein, der Kraft und Körperstärke als unweiblich ablehnt: «Si je reprochais à ma mère de m'avoir gavée et de m'avoir fait perdre mes cuisses musclées de petite fille, elle me disait que les muscles n'étaient pas féminins» (*FC*, 197).

Der traditionelle Körperschmuck *khlakhal*, der bereits im maghrebinischen Kontext kommentiert wurde,⁵⁶⁷ verfolgt hier dasselbe Ziel der weiblichen Immobilisierung. Es handelt sich um enorme Fußketten, die den Mädchen bereits zu ihrem dritten Lebensjahr angelegt werden, um sie in ihrer Beweglichkeit einzuschränken und sie damit auf ihre soziale Rolle als Frau vorzubereiten:

Je devais aussi porter des *khlakhal*, ces énormes bracelets de chevilles en argent, tellement lourds que j'en ai toujours les marques. On m'en a mis très tôt, toute petite, j'en avais déjà à trois ans, il paraît. Ça fait mal, ça empêche de courir, c'est lourd ! Mais les Maures considèrent que la femme n'est pas faite pour courir. Les petites filles non plus ne doivent pas courir, on veut qu'elles apprennent très jeunes à se comporter comme des femmes. (*FC*, 192)⁵⁶⁸

Folgerichtig gelten für den mauretanischen Mann diametral entgegengesetzte Schönheitsideale, die seine körperliche Kraft, Beweglichkeit und Stärke hervor-

⁵⁶⁶ «Comme j'avais été mariée une première fois, je pouvais me remarier sans l'autorisation de mes parents» (*FC*, 235).

⁵⁶⁷ Vgl. S. 49 der vorliegenden Studie.

⁵⁶⁸ Vgl. auch: «[...] ces lourds bracelets d'argent, encombrants, qui blessent les chevilles quand tu n'as pas l'habitude, et qui t'obligent à marcher lentement. Tue ne peux rien faire avec ça» (*FC*, 96).

heben, wobei Männer angesichts dieser Anforderungen nicht unter demselben gesellschaftlichen Druck stehen wie Frauen:

Un homme gros, c'était laid. On le comparait aux femmes. Chaque civilisation a ses critères de beauté. Pour être belle, la femme mauritanienne devait être lourde, lente, alors que le bel homme était léger, musclé, mince et rapide. (FC, 196)

An den ästhetischen Vorstellungen über geschlechtsspezifische Schönheit kristallisieren sich dementsprechend soziale Kräfte- und Dominanzverhältnisse heraus, die den Mann als starken und aktiven, die Frau als schwachen und passiven Part vorsehen. Übergewicht bei Männern betrachtet Mariem als Zivilisationskrankheit der Moderne, die sich auch in Mauretanien verbreite, seitdem viele Nomadenvölker sesshaft geworden seien und unter Bewegungsmangel leiden. Trotz des gesellschaftlichen Wandels und des gesetzlichen Verbots des *gavage* bleiben die geschlechtsspezifischen Schönheitsideale des athletischen Männer- und des voluminösen Frauenkörpers fest in den Mentalitäten verankert:⁵⁶⁹

Actuellement, dans les villes, on voit des hommes qui ont du ventre, ils sont bedonnants, c'est désolant. C'est parce qu'ils ne font plus aucun sport, ils ne bougent plus, ils sont entre la voiture et le bureau. Et puis ils mangent beaucoup trop, ils mangent autant que les femmes ! Normalement, la femme doit manger plus et plus fréquemment que les hommes, et elle ne doit pas bouger beaucoup. Mais aujourd'hui, tu trouves beaucoup d'hommes gros à Nouakchott. Pourtant les hommes mauritaniens, en général, sont beaux : ils sont grands et sveltes. J'ai connu des hommes qui étaient très minces, très fins, qui ont abominablement grossi, qui sont devenus gras. J'admets ça de la part d'une femme, mais pas d'un homme ! [...]. Depuis qu'ils sont sédentaires, ils ne bougent plus du tout, alors qu'ils avaient une activité physique intense, du fait de leurs déplacements : ils marchaient, ils couraient, montaient sur leurs chameaux, parcouraient des kilomètres. (FC, 196)

Aus Mariems Schilderungen ergibt sich über die zwischengeschlechtlichen Herrschaftsdynamiken hinaus mindestens ein weiterer Erklärungsansatz für die menschenverachtende Körperpraxis des *gavage*. In einem Land, das historisch als Teil der Sahelzone stets mit erheblichen Problemen bei der Nahrungsmittelversorgung seiner Bevölkerung zu kämpfen hatte, gilt der gemästete Frauenkörper auch als Sinnbild klassenspezifischer Hierarchien bzw. als Zeichen des Wohlstands der gesamten Familie. Die Erzählerin erklärt, dass Frauen aus besonders reichen Familien nicht zu arbeiten brauchen und rund um die Uhr von schwarzen Sklaven

⁵⁶⁹ Vgl. dazu auch: «les gens ont toujours gardé cette conception de la femme qui doit être bien ronde» (FC, 200) sowie die Kommentare von Mariems Mutter, wenn sie aus Frankreich zu Besuch nach Mauretanien kommt: «–Mais tu gardais les chèvres là-bas ? Ce n'est pas possible ! Qu'est-ce que tu faisais ? Qu'est-ce qu'ils ont fait de toi !» (FC, 200).

bedient werden.⁵⁷⁰ Der andauernde Bewegungsmangel führt dazu, dass ihre Körper besonders rund und üppig werden, woran ihre privilegierte soziale Stellung ablesbar ist: «Dans le Sud et dans l'Est, il y a beaucoup plus d'esclaves que dans le Nord, car les gens sont plus riches. Les femmes ne travaillent pas, elles sont très grosses et restent affalées toute la journée» (FC, 143). Nicht besonders wohlhabende Familien, «die etwas auf sich halten», stellen ihre Ehrbarkeit dadurch unter Beweis, dass sie sich, wie in Mariems Fall, mindestens das *gavage* der ältesten Tochter leisten, die der Tradition nach früh verheiratet werden muss, damit ihre jüngeren Schwestern nachziehen können.

Même s'il n'y avait pas grand-chose à manger, c'était pour moi. [...] Gaver la fille, c'était un signe dans les familles qui se respectaient, dans les bonnes familles ; un signe d'opulence, un signe de noblesse. On les gavait même si l'on n'était pas très fortuné, au moins la fille aînée, la première de la famille. C'est ce qu'on m'a dit : que j'étais l'aînée des filles, la première. (FC, 190–191).

II.8.3 Fazit

Der Vergleich zwischen südamerikanischen, maghrebinischen, europäischen, mauritischen und mauretanischen Narrativen der Essstörung zeigt, dass sich soziale Dominanzverhältnisse immer wieder auf scheinbar gegensätzliche und dennoch absolut miteinander vergleichbare Art und Weise in den Frauenkörper einschreiben. In Mariems Fall sind die über den Körper ablesbaren sozialen Missstände als Resultat unterschiedlicher intersektionaler Diskriminierungsachsen (*race, class, gender, religion*) zu verstehen, welche letztlich auch ihren Ausschluss aus der diskursführenden Machtposition bedingen. Die Analyse hat gezeigt, dass der Frauenkörper in den Narrativen des *gavage* nicht nur als Projektionsfläche klassenspezifischer, ethnischer, religiöser und zwischengeschlechtlicher Machtverhältnisse innerhalb der mauretanischen Gesellschaft erscheint, sondern darüber hinaus auch der Textkörper das vor nunmehr über vierzig Jahren von Spivak beschriebene postkoloniale Dilemma in sich trägt, welches subalterne Gruppen in diesem konkreten Fall noch immer zum Schweigen verurteilt.

⁵⁷⁰ Sklaverei besteht in Mauretanien bis heute, obwohl sie 1980 offiziell abgeschafft wurde. Dabei werden in der Regel weiterhin Teile der schwarzen Bevölkerung an die arabisch-berberische Elite des Landes, die sogenannten Bidhan, versklavt. Obwohl Mariem selbst im anglo-amerikanischen Sinne *Person of Color* ist, ist sie in Mauretanien dank ihrer maurischen Herkunft dieser spezifischen Form des Rassismus nicht ausgesetzt.

II.9 Das Paradigma der *body positivity* im zeitgenössischen Spielfilm: *Ella es Ramona* (2015) von Hugo Rodríguez (Argentinien/Mexiko)

II.9.1 *Ella es Ramona* als *body positivity chick flick*

Die Eingangsszene des in Mexiko produzierten Spielfilms *Ella es Ramona* (2015) des argentinischen Regisseurs Hugo Rodríguez beginnt mit der Großaufnahme eines begehbaren Kleiderschranks. Diese wird durch eine weibliche Stimme im Voice-over kommentiert, während ein Zoom-out-Effekt die Kleider- und Schuhsammlung der Protagonistin immer sichtbarer werden lässt:

Si hay algo que amamos las mujeres está dentro de nuestro clóset: faldas, blusas, accesorios, lencería, pero sobre todo zapatos. Por muchos que tengamos, nunca son suficientes. Los de tacón alto son mis preferidos. (*ER*, 00:00:28)

Das Eingangszitat von *Ella es Ramona* konstruiert durch die Verwendung der dritten Person Plural ein weibliches Kollektiv, das die Protagonistin mit ihren Zuschauerinnen vereint, ein «weibliches Kollektivitätsgefühl» erzeugen möchte und dabei ein essentialistisches Weiblichkeitskonzept entwirft: In autodiegetischer Erzählweise erhebt sich Ramona (Andrea Ortega-Lee) zum Sprachrohr «aller» Frauen und formuliert im gnomischen Präsens «fundamentale» und scheinbar «ewig gültige» Wahrheiten über die «Kategorie Frau», welche sie über ihre «natürliche» Vorliebe für Mode und Schuhe definiert. Gleichzeitig veranschaulicht das stereotype Beispiel, das die Vorliebe für Schuhe apodiktisch-ironisch als «die Natur der Frau» präsentiert, inwiefern Geschlecht im Sinne von Judith Butler als performative Kategorie zu verstehen ist: Ramona konstruiert ihre Weiblichkeit durch die unwillkürlich verinnerlichte Reproduktion von gesellschaftlichen Praktiken und Normen, die sich im täglichen Handeln durch Kleidung, geschlechtsspezifisch konnotierte Akte und Sprache manifestiert. Dazu zählen etwa die rosa- bzw. pinkfarbene Dekoration ihres als klischeehaft «weiblich» konstruierten Wohnraums, das täglich von Ramona konsultierte Horoskop und ihre monatlichen Rekordausgaben für Make-up und Schuhe. Insbesondere das Tragen von High Heels dient Ramona zur performativen Inszenierung von Weiblichkeit und vermittelt ihr das Gefühl sexueller Attraktivität: «Los de tacón alto son mis preferidos. Cuando logro ponermelos me siento sexy. Empiezo a mover la cadera con gracia, me imagino que tengo un cuerpazo» (*ER*, 00:00:28). Der inszenierte Charakter dieser Weiblichkeitsperformance wird besonders dadurch hervorgehoben, dass die Zuschauerinnen Ramona durch eine in ihrem Kleiderschrank «versteckte» Kamera dabei zusehen, wie sie ihre Weiblichkeit aufwendig «herstellt».

Ramonas autodiegetische Erzählerinnenstimme wird durch die Protagonistin Ramona unterbrochen, welche mit Blick in die versteckte Kamera wiederholt: «cuando logro ponerme los» (*ER*, 00:00:52). Durch die unmittelbare Herstellung eines «weiblichen Kollektivitätsgefühls» über Mode und insbesondere High Heels präsentiert *Ella es Ramona* ein seit den 1990er-Jahren in der US-amerikanischen Medienlandschaft weit verbreitetes *chick flick*-Szenario. Dabei handelt es sich um ein Filmgenre, das in sämtlichen film- und medienwissenschaftlichen Definitionsversuchen nicht etwa über ikonographische Muster (wie z. B. die grenzenlose Landschaft im Western) oder narratologische Elemente bestimmt wird (wie z. B. die Suche nach dem Mörder im Detektivfilm), sondern über das als «weiblich» vorausgesetzte Zielpublikum.⁵⁷¹ Dies geht bereits aus dem amerikanischen Slang-Begriff «chick» (dt. «Küken», «junge Frau», «Mädchen», «Tussi»), «flick» (dt. «Streifen») hervor, der oftmals abwertend für ein explizit an «Frauen» adressiertes Mainstreamkino verwendet wird.⁵⁷² Dabei wird die Zuschauerin anhand essentialistisch-simplifizierender Vorstellungen, wie etwa die Liebe zu High Heels, als «stereotyp weiblich» entworfenen.⁵⁷³ Auf der Handlungsebene zeigen *chick flicks* weibliche Protagonistinnen, die im Gegensatz zu den stummen und passiven weiblichen Filmfiguren der 1930er-Jahre als eigenmächtig handelnde (*agency*) und frei wählende (*choice*) Subjekte auftreten.⁵⁷⁴ Damit scheinen Filme wie *Bridget Jones's Diary* (Großbritannien/Irland/Frankreich, 2001), *Legally Blonde* (USA, 2001) oder *Sex and the City* (USA, 2008) auf den ersten Blick der bereits in den 1970er-Jahren von Laura Mulvey formulierten Forderung einem Kino nachzukommen, das die Frau aus der ihr attribuierten Rolle des durch eine voyeuristische «männliche» Blickführung (*male gaze*) «angestarrten» Sexualobjekts zu befreien⁵⁷⁵ und den an ein heterosexuelles männliches Zielpublikum gerichteten Inszenierungsstrategien eine dezidiert «weibliche» Ästhetik entgegenzusetzen.

Aufgrund der klischeehaften Reproduktion stereotyper und heteronormativer Geschlechterkonfigurationen, die etwa durch die leitmotivische Verwendung

571 Vgl. Sarah-Mai Dang: *Film, Feminismus und Erfahrung. Chick Flicks oder das Genre des gegenwärtigen Woman's Film*. [Dissertationsschrift]. Berlin: Freie Universität Berlin 2014, S. 10; Vgl. auch: «In the simplest, broadest sense, commercial films that appeal to a female audience». Suzanne Ferriss/Mallory Young: Introduction: Chick Flicks and Chick Culture. In: Suzanna Ferriss/Mallory Young (Hg.): *Chick Flicks: Contemporary Women at the Movies*. New York: Routledge 2008, S. 1–26. Einleitung Seite suchen S. 2.

572 Sarah-Mai Dang: *Film, Feminismus und Erfahrung*, 10–11.

573 Vgl. ebda., S. 33.

574 Vgl. ebda., S. 12ff.

575 Laura Mulvey: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, S. 6–18.

der Farbe Pink⁵⁷⁶ oder durch konventionellen Schönheitsstandards entsprechende Protagonistinnen hergestellt werden, die ihre Weiblichkeit performativ durch das Tragen von High Heels, Miniröcken und Make-up inszenieren, standen *chick flicks* jedoch immer wieder in der Kritik, ein «antifeministisches» bzw. «reaktionäres» Frauenbild zu vermitteln.⁵⁷⁷ Die Kulturwissenschaftlerin Angela McRobbie vertritt beispielsweise die These, dass sich die Massenkonsum- und Populärkultur vordergründig feministischer *Empowerment*- und Selbstbestimmungsrhetorik bediene, wobei *chick flicks* wie *Bridget Jones* Frauen letzten Endes erneut konservative Bilder der Selbstverwirklichung, wie etwa die Suche nach dem «Traummann» sowie den Kinder- und Hochzeitswunsch, vorsetze und dadurch weiterhin in Abhängigkeiten dränge.⁵⁷⁸ Damit klassifiziert McRobbie *chick flicks* als populäre Massenprodukte eines konsumierbaren Mainstream-Feminismus, die schließlich einer Abschaffung ursprünglicher feministischer Werte und Ideen gleichkommen.⁵⁷⁹

Ganz im Gegensatz dazu ist die Medienwissenschaftlerin Karin Lenzhofers Ansicht, dass die Popularität der *Chick flick*-Charaktere auf der Unkonventionalität und Subversivität der von ihnen vermittelten Weiblichkeitsentwürfe beruhe, schließlich handle es sich in der Regel um progressive Inszenierungen finanzieller, beruflicher und sexueller Unabhängigkeit.⁵⁸⁰ Diese Narrative setzen der Filmwissenschaftlerin Carol Dole zufolge der «Weiblichkeit ablehnenden Haltung» des Zweite-Welle-Feminismus der 1960er-Jahre zentrale Werte des in den 1990er-Jahren entstandenen Dritte-Welle-Feminismus wie etwa «girlpower» und «free choice» entgegen.⁵⁸¹ Damit würden sie veranschaulichen, dass «Weiblichkeit» und «Feminismus» sich nicht gegenseitig ausschließen.⁵⁸² Sarah-Mai Dang nuanciert die Debatte, indem sie ausdrücklich nicht das Ziel verfolgt, *chick flicks* als «feministisch» oder «anti-feministisch» zu rubrizieren, sondern stattdessen die filmischen Strategien herausarbei-

576 Vgl. dazu z. B.: Hilary Radner: *Neo-Feminist Cinema. Girly Films, Chick Flicks, and Consumer Culture*. London: Routledge 2011, S. 62–81; Carol M. Dole: *The Return of Pink. Legally Blond, Third-Wave Feminism, and Having It All*. In: Suzanne Ferriss/Mallory Young (Hg.): *Chick Flicks. Contemporary Women at the Movies*. New York: Routledge 2008, S. 58–78.

577 Sarah-Mai Dang: *Film, Feminismus und Erfahrung*, S. 116, 219.

578 Vgl. dazu das Kapitel «Post-Feminism and Popular Culture: Bridget Jones and the New Gender Regime». In: Angela McRobbie: *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*. London: Sage 2009, S. 11–23.

579 Angela McRobbie: *Top Girls. Feminismus und der Aufstieg des neoliberalen Geschlechterregimes*. Berlin: Springer VS 2016, S. 17; Sarah-Mai Dang: *Film, Feminismus und Erfahrung*, S. 4.

580 Karin Lenzhofers: *Chicks Rule! Die schönen neuen Heldinnen in US-amerikanischen Fernsehserien*. Bielefeld: Transcript 2006, S. 18; Sarah-Mai Dang: *Film, Feminismus und Erfahrung*, S. 4.

581 Carol M. Dole: *The Return of Pink. Legally Blond*, S. 58–78.

582 Heidi Wilkins: *Talkies, Road Movies and Chick Flicks: Gender, Genre and Film Sound in American Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2016, S. 149–150.

tet, anhand derer sich die Filme poly- bzw. ambivalent zu tradierten Geschlechterverhältnissen verhalten. Dabei zeigt sie überzeugend, dass *chick flicks* patriarchale Machtstrukturen weder vollständig reproduzieren noch unterlaufen, sondern im Grunde beides zugleich tun: Einerseits erlauben sie Frauen dank einer «weiblichen» Ästhetik eine «stabile Subjektposition als Zuschauerin»,⁵⁸³ bringen im Sinne des Dritte-Welle-Feminismus das Zuschauerinnengefühl des *empowerment* hervor und hinterfragen stellenweise essentialistische Geschlechterkonstruktionen, gleichzeitig bleiben sie jedoch zumeist in binären Geschlechterdifferenzierungen gefangen.⁵⁸⁴

Die genannten Studien haben sich insbesondere mit Filmformaten der 1990er- und 2000er-Jahre beschäftigt und anhand dominanter Leitmotive Untergattungen wie etwa den *female friendship*, *fashion* oder *makeover flick* definiert.⁵⁸⁵ Der von der Forschung bislang noch völlig vernachlässigte Spielfilm *Ella es Ramona* (2015) ordnet sich in eine Reihe von in den letzten Jahren in der westlichen Medienlandschaft besonders gehäuft auftretenden Filmproduktionen ein, die das Leitmotiv der *body positivity* propagieren. Dabei handelt es sich um eine aus dem amerikanischen *fat acceptance movement* der 1960er-Jahre entstandene und durch soziale Netzwerke wie Instagram zu einem internationalen Phänomen gewordene Bewegung, die sich für die Abkehr von unrealistischen und diskriminierenden Schönheitsidealen und für eine vermehrte visuelle Repräsentation von Körpern einsetzt, die im hegemonialen Diskurs als «normabweichend» verstanden werden. Zwar bezieht sich *body positivity* ursprünglich auf die Inklusion jeder Art der körperlichen Abweichung (Hautfarbe, Größe, Behinderung, Geschlechtsidentität etc.), jedoch ordnet sich *Ella es Ramona* in eine besonders stark vertretene Spielart des *chick flicks* ein, die im Folgenden *body positivity flick* genannt werden soll. Diese reagiert spezifisch auf soziale und mediale Normativitätsdiskurse, die den schlanken Körper zum «schönen» und «erstrebenswerten» Ideal erklären,⁵⁸⁶ und tritt für eine größere Akzeptanz hochgewichtiger Körper ein, darunter z. B. *I Feel Pretty* (USA, 2018), *Patti Cake\$* (USA, 2017), *Dolcissime* (Italien, 2019), *Isn't it romantic* (USA, 2019), *Dumplin'* (USA, 2018), *Pitch Perfect* (USA, 2012), *Jeune Juliette* (Kanada, 2019) und *Sierra Burgess Is a Loser* (USA, 2018). Die hier vorgestellten

583 Sarah-Mai Dang: *Film, Feminismus und Erfahrung*, S. 41.

584 Ebd., S. 103.

585 Vgl. Karen Hollinger: *In the Company of Women. Contemporary Female Friendship Films*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1998; Hilary Radner: *Neo-Feminist Cinema*, S. 134; Suzanne Ferriss: *Fashioning Femininity in the Makeover Flick*. In: Suzanne Ferriss/Mallory Young (Hg.): *Chick Flicks: Contemporary Women at the Movies*. New York: Routledge 2008, S. 41–57.

586 Vgl. hierzu Alexandra Sastre: *Towards a Radical Body Positive: Reading the online «Body Positive Movement»*. In: *Feminist Media Studies* 14, 6 (2014), S. 929–943; Evangelia Kindinger: *Body Positivity: Überlegungen zur kompromisslosen Selbstliebe und positiven Selbstdarstellung*. In: *Betrifft Mädchen* 2 (2019), S. 58–64.

Body positivity-Narrative zeigen ausschließlich weibliche Protagonistinnen, die aufgrund ihres Körpergewichts von hegemonialen Schönheitsidealen abweichen. Obwohl sie als Opfer von Mobbing und Diskriminierung präsentiert werden, vermitteln sie ein positives Selbstbild und propagieren dadurch Körperakzeptanz, Selbstbewusstsein und inklusivere Schönheitsideale.

Damit reagiert die Filmindustrie zunehmend auf das in der westlichen Kultur, Gesellschaft und Medienlandschaft der letzten Jahrzehnte weit verbreitete *fat shaming*, wozu sämtliche Spielfilme, Serien und TV-Formate beitragen, die den hochgewichtigen Körper als «abnorm» und «sozial unerwünscht» stigmatisieren, indem sie zur körperlichen Transformation als Lösung aller Probleme aufrufen. Man denke beispielsweise an *Germany's Next Topmodel*, das laut repräsentativen Studien des *Internationalen Zentralinstituts für das Jugend- und Bildungsfernsehen* die Unzufriedenheit von pubertierenden Mädchen mit dem eigenen Körper seit der Erstausstrahlung im Jahr 2006 signifikant gesteigert und erheblich zur Entstehung von Essstörungen beigetragen hat,⁵⁸⁷ jedoch seit einigen Jahren am medialen Trend der *diversity* partizipiert. Auch seien Reality-TV-Formate wie etwa *The Biggest Loser* (Deutschland/USA, 2009 bis heute) genannt, in dem übergewichtige Kandidaten um die höchste Gewichtsabnahme wetteifern, oder *Revenge Body* (USA, 2017), das die körperliche Rundumveränderung durch Fitnesstrainer, Ernährungsberater und Stylisten als «major transformation inside and out» präsentiert und als den Königsweg feiert, um die Eifersucht eines Ex-Partners zu wecken. Auch anhand fiktiver Figuren, wie etwa Monica Geller (Courteney Cox) aus der US-amerikanischen Sitcom *Friends* (1994–2004) oder Patty (Debby Ryan) aus der kontrovers diskutierten Netflix-Serie *Insatiable* (USA, 2018/2019), wird und wurde der Frauenkörper in den letzten fünfundzwanzig Jahren als Projektionsfläche hierarchisch gegliederter Gesellschaftsstrukturen inszeniert: Beide Figuren durchlaufen einen erheblichen Gewichtsverlust, um dem *male gaze* zu genügen und Rache an denjenigen zu üben, die sie in der Vergangenheit aufgrund ihres Gewichts beleidigt haben. Dank der Gewichtsreduktion erobern sie ihren Schwarm und während Patty am Ende an einem Schönheitswettbewerb teilnimmt, wird Monica durch die Hochzeit mit ihrem Traummann belohnt.

Diese Entwicklung zeigt, dass Populärkultur als kulturelles Barometer verstanden werden kann, welches den aktuellen Zeitgeist einfängt, mit ihm in einen Dialog tritt, aber kulturelle Phänomene und Diskurse auch selbst mit hervorbringt

⁵⁸⁷ Maya Götz/Caroline Mendel u. a.: «Dafür muss ich nur noch abnehmen». Die Rolle von *Germany's Next Topmodel* und anderen Fernsehsendungen bei psychosomatischen Essstörungen. In: *TelevIZion* (2015), S. 61–67. <https://izi.br.de/deutsch/forschung/trendforschung/trendforschung.htm> [letzter Zugriff: 16.07.2023].

und beeinflusst.⁵⁸⁸ Im Folgenden soll gezeigt werden, inwiefern *Ella es Ramona* eine als weiblich entworfene Zuschauerinnenschaft adressiert und damit als *chick flick* eingeordnet werden kann, der auf Erzählebene zwei scheinbar gegenläufige narrative Muster bedient: *Ella es Ramona* zeichnet sich durch ein Nebeneinander von faktual-autobiographischen und fiktional-märchenhaften Erzählstrategien aus (2), die Hugo Rodríguez letzten Endes dazu dienen, die von ihm dargestellte Realität ironisch zu unterlaufen. Weiterhin soll gezeigt werden, dass Rodríguez dabei einerseits die diskurshistorischen Paradigmen des Dritte-Welle-Feminismus und des *body positivity movement* reproduziert, diese jedoch gleichzeitig dekonstruiert und dadurch die ihnen innewohnenden Brüche und Aporien offenlegt (3).

II.9.2 Faktual-autobiographische vs. fiktional-märchenhafte Erzählstrategien

Hugo Rodríguez bedient sich der in *chick flicks* häufig verwendeten Filmtechnik des Voiceovers, welches der affektdramaturgischen Betonung von Vertrautheit und Intimität dient.⁵⁸⁹ Das Publikum dringt in Ramonas privaten Innenraum ein und nimmt die Ereignisse – vergleichbar mit *Bridget Jones*, die aus dem *off* ihre Tagebucheinträge mit dem Publikum teilt – aus ihrer persönlichen Perspektive wahr. Die augenscheinlich in Ramonas begehbarem Kleiderschrank versteckte Kamera unterstützt den Eindruck, dass der Film einen exklusiven, ‹voyeuristischen› und v. a. authentischen Einblick in die Privatsphäre der Protagonistin gewährt. Im Anschluss wird gezeigt, wie sich Romana in eine besonders enganliegende Strumpfhose zwängt und aufgrund einer durch die Schnalle ihres Fünfzehn-Zentimeter-Stilletos entstandenen Laufmasche zu einem anderen Modell ihrer Schuhkollektion greifen muss. Diese ironische Pointe führt vor Augen, inwiefern Ramonas Weiblichkeitsinszenierung und ihr damit verbundenes Attraktivitätsgefühl von den Faktoren ‹Zufall› und ‹Schicksal› abhängen. In der Tat spielen die Macht des Schicksals und dessen Herausforderung durch den Glauben an übernatürliche Kräfte eine zentrale Rolle für den weiteren Handlungsverlauf. Die damit einhergehenden märchenhaften Motive und Erzählstrategien werden das scheinbar authentische und wahrheitsgetreue Szenario im weiteren Verlauf des Films immer wieder durchkreuzen, was Ramona bereits in der Eingangsszene durch ihren Verweis auf die Existenz von ‹fuerzas poderosas› andeutet:

⁵⁸⁸ Vgl. dazu Ella Taylor: *Prime-Time Families. Television Culture in Postwar America*. Berkeley: University of California Press 1989, S. 4. Auch zitiert bei Karin Lenzhofer: *Chicks Rule!*, S. 37.

⁵⁸⁹ Heidi Wilkins: *Talkies, Road Movies and Chick Flicks*, S. 155.

Creo en la mala suerte. Todo está escrito. Por ejemplo, ser gorda. Fue el destino. Yo no tuve nada que ver. Pienso que hay un camino marcado para cada uno de nosotros, pero también, que hay fuerzas poderosas que lo pueden cambiar. (ER, 00:01:54)

Nach dem kurzen Vorspann, der die performative Herstellung von ‚Weiblichkeit‘, das Übergewicht der Protagonistin und die Herausforderung des eigenen Schicksals als zentrale Handlungsmotive ankündigt, beginnt Ramona im autobiographischen Voiceover ihre Lebensgeschichte zu erzählen. Entsprechend gängigen Gemeinplätzen moderner Autobiographieschreibung eröffnet Ramona ihre Geschichte mit dem Paradoxon der detaillierten Erinnerung an die eigene Geburt, deren Umstände und Vorgeschichte. Im Gegensatz zu den günstigen astronomischen Konstellationen, die den großen Autobiographen des 18. Jahrhunderts dazu verhelfen, die eigene Geburt zum glücklichen Vorzeichen zu stilisieren,⁵⁹⁰ kommt die abergläubige Ramona während einer Naturkatastrophe zur Welt, die für ihr Schicksal nichts Gutes verheißt: Das Unwetter, der Sturm und die Überschwemmungen spiegeln das unharmonische und turbulente Gefühls- und Eheleben ihrer Eltern und hindern den aufgrund seiner Arbeit abwesenden Vater (Juan Carlos Colombo) daran, rechtzeitig nach Hause zurückzukehren. Stattdessen assistiert dieser der Geburt seines Sohnes Ivan, den er mit einer Frau aus dem Nachbardorf gezeugt hat. Die Neugeborene lernt ihren Vater bei seiner Rückkehr im Streit mit der Mutter (María Rojo) kennen:

Me llamo Ramona Godínez Fernández. Nací de la unión de Marcela Fernández Mata y Agustín Godínez García. Mi papá era un médico que se la pasaba viajando. Prestaba servicios en grandes obras de construcción por todo el país. Mi mamá: ama de casa. [...]. En el primer aniversario de bodas, mi papá le regaló a mi mamá un elefantito para la buena fortuna. Le prometió regalarle uno cada año como prueba de su amor. Y así lo hizo hasta el día en que se murió. Pero las noches en la obra eran muy solitarias. En un pueblo cercano conoció a María y formó con ella otra familia. Cuando se acercaba el día de dar a luz, un huracán entró por el pacífico. La lluvia fue tan intensa que muchos caminos se cerraron. Por más que lo intentó, mi papá no pudo salir del pueblo para estar en mi nacimiento. En cambio, se quedó con María y recibió en sus brazos a Iván, mi medio hermano. Esa misma noche mi mamá rompió fuente y tuvo que llamar a un taxi para ir al hospital ella sola. Los caminos estuvieron tanto tiempo inundados que mi papá no pudo regresar hasta varias semanas después y así fue como cuando lo conocí también presencié a la primera gran pelea entre los dos. (ER, 00:03:37)

Ramonas autobiographisch-faktuale Darstellung ihrer Kindheit ist von den Streitigkeiten der Eltern und der Abwesenheit der Vaterfigur geprägt. Um die Aufmerksamkeit des Vaters zurückzugewinnen, beschließt ihre Mutter Marcela schließlich,

⁵⁹⁰ Vgl. z. B. Johann Wolfgang von Goethes *Dichtung und Wahrheit* (1808–1831), Jean-Jacques Rousseaus *Confessions* (1769) und René de Chateaubriands *Mémoires d'outre-tombe* (1849/1850).

ein zweites Kind zu zeugen. Wie Ramona ironisch im autobiographischen Rückblick aus dem Voiceover kommentiert, handelt es sich dabei um einen zum Scheitern verurteilten Versuch, ihren Mann an sich zu binden: «Como suele suceder en estos casos, más hijos solo ayudan a que la situación empeore» (ER, 00:07:05). Sie berichtet weiterhin, dass ihre jüngere Schwester Sofia, kurz Sophie (Lila Avilés), neun Monate lang im Mutterleib Marcelas Schreien im Streit mit dem Vater beige-wohnt habe, wovon sie deren starke Vaterbindung ableitet. Diese Beziehung nimmt Ramona auf beiden Seiten als privilegiert wahr, schließlich sei der Vater bei jedem einzelnen Geburtstag der jüngeren Schwester anwesend gewesen, wohingegen sie sich bei keinem ihrer Geburtstage an seine Anwesenheit erinnere. Im Freud'schen Sinne geht Sophies stark ausgeprägte Vaterbindung mit der Feindseligkeit gegenüber der Mutter einher, welche sie bereits im Kindesalter stumm über ihre Nahrungsverweigerung kommuniziert. Diese wird hier auch insofern als Ablehnung mütterlicher Zuwendung lesbar, dass die Mutter bereits während der Schwangerschaft über den Uterus und später durch das Stillen die Rolle der Nahrungsspenderin einnimmt.⁵⁹¹ Sophie beginnt im Alter von etwa sieben Jahren, die Nahrungsaufnahme zu verweigern und damit im psychoanalytischen Sinne symbolisch die Mutter abzulehnen, die sie täglich dazu auffordert, ihren Teller leer zu essen. Um den familiären Frieden aufrecht zu erhalten, isst Ramona nun regelmäßig auch den Teller ihrer Schwester leer und entwickelt dadurch nach eigener Aussage bereits im Alter von zehn Jahren Übergewicht: «A los diez años yo ya era gorda» (ER, 00:08:12). Obwohl die Aufnahmen der zehnjährigen Ramona im Gegensatz zu ihrer Selbstwahrnehmung stehen, wird das normgewichtige Mädchen mit runden Gesichtszügen zum Opfer demütigender Diskriminierungserfahrungen. Dabei wird Ramonas Name im Zusammenhang mit ihrem Körper zum Anlass für Beschimpfungen und Schikane. Auf ihrer Geburtstagsfeier presst Rosa (Johanna Murillo), «la odiosa amigueta» ihrer Schwester (ER, 00:08:19), Ramonas Gesicht gewaltsam in die Geburtstagstorte und leitet die anderen Mädchen zu einem Reim-Gesang an, der Ramona als «Vielfraß» und «Pellwurst» zur Zielscheibe des Spottes degradiert: «Ramona jamona, Ramona tragona, Ramona Godínez, Ramona jamona, Ramona tragona, Romana Godínez...» (ER, 00:08:23).

Durch die Wahl eines autobiographischen Erzählmodus ruft Rodríguez zunächst eine «faktuale Gattung» mit Wahrheits- und Authentizitätsanspruch auf und weckt damit aus rezeptionspragmatischer Sicht die Erwartung des faktenbasierten Erzählens, das ehrliche und intime Einblicke in das Privatleben der Protagonistin gewährt. Diese «fiktionalisierte Authentizitätsstrategie» wird jedoch durch zahlreiche visuelle

591 Aus psychoanalytischer Sicht zur Mutterrolle vgl. z. B.: Catherine Herriger: *Die böse Mutter: Warum viele Frauen dick werden und bleiben*. Stäfa: Rothenhäusler 1988.

und narrative Strategien durchkreuzt, welche das Geschehen rezeptionsästhetisch in den Bereich des Fiktionalen rücken: Die punktuell eingebaute Computeranimationstechnik bringt die Zuschauer unwillkürlich mit fiktiven Comicwelten in Verbindung, während intertextuelle Verfahren klassische und moderne Märchenmotive aufrufen.

In der Charakterisierung der Eltern aus dem *off* übernimmt Rodríguez den genauen Wortlaut der auktorialen Beschreibung der Eltern aus dem von der Forschung als «zeitgenössisches Märchen»⁵⁹² klassifizierten französischen Spielfilm *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain* von Jean-Pierre Jeunet (2001). Eine für das Märchenhafte charakteristische allwissende Erzählerstimme führt hier in die Geschichte der Protagonistin ein und stellt die Besonderheiten ihrer Eltern nach einem kindlich vereinfachenden dialektischen Prinzip von Vorlieben und Abneigungen vor:

Le père d'Amélie, ancien médecin militaire, travaille aux établissements thermaux d'Enghien-les-Bains. Raphaël Poulain n'aime pas : pisser à côté de quelqu'un. Il n'aime pas surprendre, sur ses sandales, un regard de dédain, sortir de l'eau et sentir coller son maillot de bain. Raphaël Poulain aime : arracher de grands morceaux de papier peint, aligner toutes ses chaussures et les cirer avec soin, vider sa boîte à outils, bien la nettoyer et tout ranger, enfin. La mère d'Amélie, [...] Amandine Poulain n'aime pas [...]. (ER, 00:03:18)⁵⁹³

Diese Erzählpraxis überträgt Rodríguez in ein autodiegetisches Erzählverfahren:

Mi papá era un médico que se la pasaba viajando. Prestaba servicios en grandes obras de construcción por todo el país [...]. Mi mamá: ama de casa. A mi papá le gustaba: manejar en carretera, morder algo para concentrarse mejor y leer libros de autoayuda antes de dormir. A mi mamá siempre le ha gustado hablar mucho, coleccionar figuritas de cristal y porcelana y ver viejas películas románticas en la cama. (ER, 00:03:47)

An *Amélie* erinnert außerdem der Einsatz von digitaler Animationstechnik bei der Einführung der beiden Charaktere durch die zeichentrickartige Rahmung ihrer sich bewegenden Porträts.

Darüber hinaus wird im Verlauf der Analyse deutlich werden, inwiefern sämtliche von der Forschung in Bezug auf *Amélie* herausgearbeiteten Merkmale des Märchens auch in *Ella es Ramona* eine Schlüsselrolle spielen: Die Präsenz «übernatürlicher» Begebenheiten innerhalb einer überwiegend realistisch-wahrscheinlichen Struktur der Gesamtgeschichte, der scheinbare Einfluss metaphysischer

⁵⁹² Vgl. Guido Rings: Zum Gesellschaftsbild zweier zeitgenössischer Märchen. Emotionale und kognitive Leitmotive in Tykwors *Lola rennt* und Jeunets *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*. In: *Fabula* 46, 3/4 (2005), S. 197–216.

⁵⁹³ Seinerseits orientiert sich Jeunet hier am autobiographischen Charakterisierungsmodell von Roland Barthes in *Roland Barthes par Roland Barthes*. Vgl. Roland Barthes: *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil 1975, S. 120.

Konzepte wie Zufall und Schicksal auf den Handlungsverlauf, die Hervorhebung der Hybridisierung des Realen und des Wunderbaren durch digitale Animation sowie die stereotype Belohnung der Guten und Bestrafung der Bösen am Ende.⁵⁹⁴ Unverkennbar ist schließlich die für *chick flicks* typische Übernahme traditioneller Märchenmotive, allen voran Hans Christian Andersens *Das hässliche junge Entlein* (1843), welches im Jung'schen Sinne den Archetypus des sozialen Außenseiters darstellt. Wie das hässliche junge Entlein wird Ramona von ihrer Kindheit an aufgrund ihres «normabweichenden» optischen Erscheinungsbildes gehänselt und ausgeschlossen. Die demütigende Ausgrenzungserfahrung ihres Kindergeburtstags setzt sich im Erwachsenenalter fort: Sowohl Ramonas privates als auch ihr berufliches Umfeld führt ihr permanent vor Augen, dass ihr Körper in der Gesellschaft, in der sie lebt, nicht vorgesehen ist und vor ihren Mitmenschen versteckt werden sollte. Sophie, deren Name sie vorab als die «Tugendhafte» bzw. die «Weise» charakterisiert (aus dem Altgr. «sophia»), erscheint als grausames Sprachrohr der «Weisheiten» der Mehrheitsgesellschaft. Sophie verfügt nicht nur über einen den «normativen Schönheitsidealen entsprechenden Körper, sondern erfüllt als verheiratete Mutter von zwei Kindern auch das traditionelle idealisierte Familienbild. Von Sophie und ihrer besten Freundin Rosa wird Ramona auch im Erwachsenenalter stets daran erinnert, dass die geschlechtsspezifisch weibliche Selbstverwirklichung wesentlich vom *male gaze* abhängt. Die Frau hat sich über ihr «körperliches Kapital» zu definieren, das zu gesellschaftlicher Anerkennung führt⁵⁹⁵ und Erfolg bei der Partnersuche verspricht. Obwohl Ramona als zufriedene, selbstbewusste und selbstbestimmte junge Frau mit positivem Körpergefühl auftritt, die ihr Wohlbefinden nicht von ihrem Erfolg auf dem Heiratsmarkt abhängig macht,⁵⁹⁶ stellen sowohl Sophie und Rosa⁵⁹⁷ als auch ihre Mutter Marcela ihre Zufriedenheit regelmäßig mit dem Verweis auf ihren Körper und den fehlenden Partner infrage.⁵⁹⁸ Rodrí-

594 Vgl. Guido Rings: Zum Gesellschaftsbild zweier zeitgenössischer Märchen, S. 197–216.

595 Vgl. Bourdieu, S. 14 der vorliegenden Studie.

596 «Si quieres ser feliz, haz oído sordo a los malos comentarios. [...] Y yo era feliz» (ER, 00:16:42); «Yo soy feliz ma!» (ER, 01:07:50).

597 Vgl. z. B. «Ramona: Estoy contenta, así como estoy. Sophie: ¿Tu? ¿Feliz? ¿Si siempre quieres agradar a todo el mundo? Rosa: ¡y ni novio tienes!» (ER, 00:48:07); «si ni novio tienes» (ER, 00:54:22); «tú qué sabes si ni pareja tienes» (ER, 00:31:01).

598 «Marcela: Vamos a hablar de madre a hija, siéntate. Sé que no he sido la mejor madre del mundo, pero si alguna vez herí tus sentimientos o no te traté de la forma correcta, te pido que me disculpes [...]. Créeme que todo lo he hecho por tu bien. No quería que sufieras por ser gorda.

Ramona: Pero yo no sufro porque soy gorda.

Marcela: Lo único que siempre quise es que fueras feliz.

Ramona: ¡Yo soy feliz, ma!

guez veranschaulicht die Akzeptanz des *fat shaming* in unterschiedlichen sozialen Kontexten weit über den privaten Raum hinaus. Am Arbeitsplatz wird Ramona von sämtlichen Kollegen und Kolleginnen ausschließlich als «la Gorda», «la Gordis», «Gordínez» oder etwa «la Gorda Godínez» betitelt und wahrgenommen. Als «hässliches Entlein» wird sie in traditionellen Kontexten stereotyper geschlechtsspezifischer Rollenverteilung, wie etwa der Galanterie, völlig als Frau übersehen und damit entsexualisiert. So zum Beispiel, als ein Kollege ihr nicht entsprechend konventionell geschlechtsnormierter Handlungsgewohnheiten in der mexikanischen Gesellschaft den Vortritt in den Aufzug gewährt, was Ramona durch ihren irritierten Gesichtsausdruck wortlos kommentiert. Zudem sieht sie sich immer wieder mit gesellschaftlichen Vorurteilen konfrontiert, die ihr aufgrund ihres Übergewichts einen Mangel an Selbstbeherrschung und Willensstärke unterstellen, etwa wenn Sophie behauptet: «Tu eres gorda porque quieres, porque no tienes fuerza de voluntad» (ER, 00:32:02). Damit exemplifiziert Sophie die bereits anhand der vorausgehenden Texte veranschaulichte zentrale These der amerikanischen Soziologinnen Julie Guthman und Melanie DuPuis, die in ihrem Aufsatz «Embodying Neoliberalism: Economy, Culture and the Politics of Fat» (2007) zeigen, dass der schlanke Körper in der zeitgenössischen Gesellschaft zum Gradmesser für Selbstdisziplin geworden ist, während Übergewicht konsequent als Mangel an Leistungsbereitschaft gedeutet wird und somit als Grundlage dafür dient, «Dicke» und «Dünne» als sozialer Anerkennung «unwürdige» und «würdige» Menschen zu kategorisieren.⁵⁹⁹ Schließlich verliert Ramona aufgrund ihres Gewichts sogar ihren Job in der Kosmetikfirma *Forever Young*, in der sie seit zehn Jahren von ihrem Vorgesetzten del Valle (Daniel Giménez Cacho) als leistungsstarke, kompetente und zuverlässige Mitarbeiterin geschätzt wird und dadurch gesellschaftliche Vorurteile dekonstruiert. In Bezug auf Ramonas Entlassung räumt Sophie sarkastisch ein, dass man Ramona allenfalls ins Warenlager bzw. an einen beliebigen Ort hätte versetzen können, an dem ihr Körper vor den Blicken der Öffentlichkeit verborgen geblieben wäre.

Marcela: Esa no es la felicidad.

Ramona: ¿Ay, mamá, tu como sabes?

Marcela: Seas sincera, una gorda no puede ser feliz.

Ramona: Ma, da igual, gorda, flaca, lo mismo...

Marcela: Yo he sido flaca toda la vida y me la he visto bien difícil. No quiero imaginar lo que ha sido para ti. [...]. Es que me duele mucho que no hayas encontrado a alguien con quien compartir tu vida.

Ramona: ¡Ma, eso no es importante! Tu tenías a papá y ni te pelaba... y mira a Luis y Sofia...

Marcela: Pero si es importante tener un hombre a tu lado, un hombre que te ayude, que te cargue el carito...

Ramona: ¡Si lo tienes mejor, pero no lo necesitas para ser mujer!» (ER, 1:07:48).

599 Julie Guthman/Melanie DuPuis: *Embodying Neoliberalism*, S. 427–448.

Das ‹hässliche Entlein› Ramona wird sich am Ende nicht etwa wie im *make over flick* durch eine Typveränderung in einen den gesellschaftlichen Normvorstellungen entsprechenden ‹dünnen› und ‹schönen› ‹Schwan› verwandeln, sondern das Märchenmotiv an die Spielregeln des *Body positivity*-Paradigmas der 2015er und 2020er-Jahre anpassen und Selbstakzeptanz propagieren. Den Weg dahin findet sie durch den märchenhaften Einsatz von ‹magischen› Gegenständen, die ihr Schicksal in die gewünschte Richtung lenken. Damit ruft Rodríguez die Struktur des Zaubermärchens auf, das laut Vladimir Propp von stets in der gleichen Abfolge auftauchenden Handlungsfunktionen bestimmt ist. Ausgangspunkt des Zaubermärchens ist laut Propp die ‹Schädigung› des Protagonisten und ein dadurch bedingter ‹Aufbruch› zur Beseitigung des ‹Mangelzustands›.⁶⁰⁰ Diese Strukturelemente finden sich in Ramonas ungerechtfertigter Entlassung und der ‹Trennung› von ihrem Arbeitgeber. Als ‹Zwischenfunktion› beschreibt Propp den Weg der Beseitigung des Übels, wobei der Protagonist in der Verfolgung seines Ziels auf ‹Helfer› und ‹Gegenspieler› stößt. Während Marcela, Sophie und Rosa als Antagonistinnen erscheinen, die Ramonas Selbstwertgefühl konsequent schädigen wollen, indem sie beispielsweise die Entscheidung ihres Arbeitgebers rechtfertigen, sie ausschließlich aufgrund ihres Übergewichts aus der Kosmetikfirma *Forever Young* zu entlassen, da ihr körperliches Erscheinungsbild nicht zu einer Firma passe, die sich der ‹weiblichen Schönheit› widme,⁶⁰¹ findet die abergläubige Protagonistin in der Wahrsaa-

600 Vladimir Propp: *Morphologie des Märchens*. München: Hanser 1972, S. 36ff.

601 Der Personalchef legt ihr kurzerhand nahe, sich in einem Unternehmen zu bewerben, dessen Hauptaufgabe es nicht sei, ein ‹schönes› und ‹gesundes› Körperbild nach außen zu tragen. Die von Guthman und DuPuis beobachtete gesellschaftliche Verachtung und Geringschätzung übergewichtiger Menschen wird u. a. darin deutlich, dass der Personalleiter genau in jenem Moment vom distanzierenden ‹Sie› zum distanz- und in diesem Kontext respektlosen ‹Du› übergeht, als er Ramona herablassend verkündet, dass ihr Gewicht der wahre Grund für die Entlassung sei:

«Ramona: [...] soy muy profesional, tú sabes como trabajo. Llego bien temprano, me voy tardísimo [...]. Llevo muy bien el archivo del licenciado, trabajo muy bien [...] está impecable todo.

Memo: No lo tome tan mal señorita Godínez. Piense que la crisis es una oportunidad.

Ramona: ¿Una oportunidad como para qué? ¿Para que me quede sin trabajo? Yo si vengo a trabajar, Memo. Yo sí vengo y no me la paso toda la tarde en el Face y en el Twitter y tomando café [...]. El licenciado nunca se ha quejado de mí. [...]

Memo: Ramona, es usted una buena trabajadora, piense que quizás sean otros motivos, no profesionales solamente...

Ramona: ¿Cómo qué?

Memo: Piense un poco... ¡su aspecto! Esta es una empresa que se dedica a la belleza femenina.

Ramona: ¿Y eso qué?

Memo: [con desprecio] Estás pasada de peso, Ramona... Tal vez le convendría buscar otro trabajo en otro lucro donde no sea tan importante proyectar una imagen bella y saludable. » (ER, 00:23:07).

gerin Layla La Diabla (Leticia Huijara) eine Helferinnenfigur. Diese offenbart ihr, dass eine weibliche Person aus ihrem Umfeld sie aus Neid mit einem Fluch belegt habe, und verkauft ihr für den stolzen Preis von dreitausend Peseten einen «magischen Skarabäus», der in der Lage sei, all ihre Wünsche zu erfüllen. Ramona wird Layla mehrfach aufsuchen, um magische Skarabäen zu kaufen, die ihr Schicksal in die gewünschte Richtung lenken sollen. Bereits in ihrer Kindheit war Ramona vom magischen Potential ihrer Puppe überzeugt, welche ihr Marcela nach den Schikanken auf der Geburtstagsfeier mit dem Hinweis auf ihre Zauberkräfte geschenkt hatte: «Esta muñeca es mágica: si la abrazas y le pides un deseo, el escarabajo va a hacer que se cumpla, pero se lo tienes que pedir con muchas ganas» (ER, 00:08:56). In der Tat wurden damals Ramonas Wünsche, dass Rosa ein Unglück widerfahre und die Streitigkeiten der Eltern aufhören, auf unerwartet brutale Weise erfüllt: Ein Erdbeben der Stärke 7,1 zerstörte Rosas Familienhaus als einziges der gesamten Siedlung und der plötzliche Erstickungstod des Vaters setzte den Uneinigkeiten der Eltern ein unverhofftes Ende.

Der erste Wunsch der erwachsenen Ramona richtet sich gegen ihren ehemaligen Arbeitgeber. Diese Rachegefühle beschreibt Ramona jedoch im autobiographischen Rückblick als «sinnlos», da sie am folgenden Tag von ihrer ehemaligen Arbeitskollegin erfährt, dass *Forever Young* bereits zuvor bankrottgegangen ist: «De todos los deseos que pude tener ese día me dejó llevar por el más inútil: la venganza... Inútil porque *Forever Young* ya había quebrado» (ER, 00:42:59).

Der zweite Wunsch betrifft Ramonas attraktiven Nachbarn Julio (Julio Bekhor), den sie als Fotomodell der «publicidad de chocolates» (ER, 00:17:54) bereits auf Werbeplakaten und in Frauenzeitschriften bewundert hat. Seit seinem Einzug in ihren Wohnblock trifft Ramona ihn stets zufällig in Begleitung seiner anorektisch-bulimischen Freundin Eva (Patricia Garza), welche sich bereits beim Geruch von Essen übergibt und Ramona im Treppenhaus abfällig als «la Gorda» bezeichnet. Nach einem heftigen Streit zwischen Julio und Eva, den Ramona von ihrem Fenster aus beobachtet, setzt sie den zweiten Skarabäus vor Julios Wohnung aus, woraufhin er umgehend die Tür öffnet, Ramona Komplimente macht und sie auf den köstlichen Geruch anspricht, der aus ihrem Backofen strömt: «Estás horneando, ¿verdad? ¡Huele delicioso!» (ER, 00:50:20). Ramonas feuriger Ofen und ihre Backkünste dienen offensichtlich im Freud'schen Sinne als Chiffre sexueller Lust und Verführungskunst. Allerdings war Julio schon vor dem Einsatz des Skarabäus auf Ramonas Backkünste aufmerksam geworden. Der durch Animationstechnik verbildlichte, durch Feenstaubakustik untermalte, in die Luft strömende Geruch ihrer Kekse war bereits zuvor durch das Küchenfenster in seine Wohnung eingedrungen und hatte dort begonnen, seine «verzaubernde» Wirkung zu entfalten. Die aphrodisische Wirkung von Ramonas Gebäck spricht Julio nach ihrer ersten körperlichen

Annäherung explizit aus, indem er sie fragt, was sie ihren Keksen beimische.⁶⁰² Auf ihr Vorhaben, eine *Pâtisserie* mit dem doppeldeutigen Namen *Las delicias de Ramona* zu eröffnen, entgegnet er euphorisch: «¡Es como vender sexo en galletas!» (ER, 00:53:27).

Den dritten Skarabäus setzt Ramona schließlich bei Rosa aus, der sie erneut ein schlimmes Unheil herbeiwünscht. Während die Begegnung mit Rosa gezeigt wird, erfahren die Zuschauerinnen aus dem autobiographischen Voiceover, dass Rosa bereits eine Woche zuvor Brustkrebs diagnostiziert wurde und ihr Körper nicht auf die Chemotherapie reagiert.

Die Zauberkraft der Skarabäen wird endgültig infrage gestellt, als Ramona herausfindet, dass die Wahrsagerin La Diabla als Betrügerin und Anführerin einer Verbrecherbande verurteilt wurde. Als Ramona versteht, dass sie einer Scharlatanin zum Opfer gefallen ist, relativiert sich auch das schlechte Gewissen in Bezug auf den Tod ihres Vaters, der sein Leben lang an Gegenständen kaute und letzten Endes an einem solchen erstickte. Rosa wird schließlich durch eine Brustoperation geheilt, Julio erklärt Ramona, dass er sich bereits vor dem Aussetzen des Skarabäus für sie interessierte, und durch ihre ehemalige Arbeitskollegin Lulú (Gabriela Murray) erfährt sie, dass sie durch ihre Entlassung als Einzige eine hohe Abfindung von *Forever Young* erhalten hat, während alle anderen Mitarbeiter nach der Plünderung der Konten durch del Valle und seiner Flucht nach Brasilien leer ausgegangen sind. Ramonas Mutter entschuldigt sich für ihre Fehler in der Kindererziehung und Ramona werden Erinnerungen zugänglich, in denen ihr Vater in ihrer Kindheit für sie präsent war. Ihre Erfüllung findet sie schließlich in der Eröffnung ihrer *Pâtisserie*, die sie gemeinsam mit ihrer Schwester und ihrer Mutter als Familienunternehmen führt, in dem jeder seinen Talenten nachgehen kann: Während Ramona leidenschaftlich backt und ihr Juanita (Alenka Ríos), die Haushälterin ihrer Mutter, an der Verkaufstheke aushilft, finden Marcela und Sophie (welche sich nach dem Aussetzen eines weiteren Skarabäus von ihrem Ehemann getrennt hat), ihre Erfüllung darin, sich als Hausherrinnen aufzuspielen und Ramona bei der Vermarktung ihrer Backwaren zu unterstützen. Der Film endet mit der trivialen Botschaft des *empowerment* und des damit verbundenen Aufrufs, das eigene Leben selbst in die Hand zu nehmen und in die gewünschte Richtung zu lenken: «El rumbo de la vida no depende de un amuleto y siempre podemos hacer algo distinto para cambiar las cosas» (ER, 01:17:28). Dieses Motto deckt sich mit dem auf dem Filmplakat abgedruckten Slogan «La verdadera magia está dentro de tí», wobei die Schlusszene die eindeutige realistische Auflösung der scheinbar übernatürlichen Ereignis-

602 «¿Te puedo hacer una pregunta? ¿Qué le hechas a tus galletas? [...]. Están buenisimas, te hacen volar» (ER, 00:52:52).

nisse infrage stellt: Ein Skarabäus zieht an Ramonas *Pâtisserie* vorbei und lässt die Zuschauerinnen damit letzten Endes im Sinne von Todorovs Definition der Fantasik doch mit dem Gefühl des ‚Zweifels‘ und der ‚Unschlüssigkeit‘ hinsichtlich seiner Zauberkräfte zurück.⁶⁰³ Die Schlussfunktion des Zaubermärchens nach Propp wird eindeutig erfüllt, schließlich kommt es zur ‚Liquidierung des Unrechts‘ und ‚Belohnung der Guten‘, wobei die ‚Bösen‘ nicht bestraft werden, sondern Frieden mit ihnen geschlossen wird. Die märchenhaft-naive ‚Moral von der Geschichte‘ lautet: Glücklich sein ist eine persönliche Entscheidung.

La moraleja de esta historia: la vida es como una buena receta de galletas. Hay que batir cien gramos de suerte, cien gramos de esperanza, mezclar con mucha delicadeza medio kilo de decisiones y hornear [...]. Claro, a toda receta hay que ponerle un sello personal. Yo le agrego un poco de amor, una pisca de sonrisa y la cantidad exacta de erotismo, porque, finalmente, ser feliz es una decisión. (ER, 01:18:07)

Die Übererfüllung des märchenhaften Happy Ends, welche Ramona schließlich in die bestmögliche aller Welten zu versetzen scheint, weckt Assoziationen zu Voltaires *Candide où l'optimisme* (1759), der in Folge philosophischer und metaphysischer Peripetien die Selbstverwirklichung durch die Ausführung persönlicher Talente in der gemeinsamen Haus- und Gartenarbeit findet. An *Candide* erinnert auch der naive Ton, der Voltaires beißender Gesellschaftssatire zugrunde liegt: Candides Naivität dient als Diskursstrategie, welche die aufgerufenen philosophischen Theorien (insbesondere Leibniz) und Strukturelemente (Märchenroman) durch den Einsatz von Humor und Ironie satirisch unterwandert.⁶⁰⁴ Obwohl *Ella es Ramona* einseitig als «feel-good movie»⁶⁰⁵ rezipiert wurde und Hugo Rodríguez' leichter Komödie wohl kein bewusster Einsatz von gesellschaftskritischen Diskursstrategien zu unterstellen ist, soll im Folgenden gezeigt werden, dass die Naivität, mit der der Film die Werte des Dritte-Welle-Feminismus und des *body positivity movement* propagiert, dessen Grundlagen gleichzeitig ironisch unterläuft, wodurch die dem *Body positivity*-Paradigma selbst innewohnenden Widersprüche und Inkonsistenzen offengelegt werden.

⁶⁰³ Tzvetan Todorov: *Introduction. La littérature fantastique*. Paris: Seuil 1970, S. 36.

⁶⁰⁴ Zum Märchenroman siehe Ilse Nolting-Hauff: Märchen und Märchenroman. Zur Beziehung zwischen einfacher Form und Großform in der Literatur. In: *Poetica* 6 (1974), S. 129–178.

⁶⁰⁵ Vgl. z. B. Hugo Hernández Valdivia: *Ella es Ramona o la gordura light*. In: *Cinexcepción* 2015, <https://cinexcepcion.mx/ella-es-ramona-o-la-gordura-light/> [letzter Zugriff: 16.09.2023].

II.9.3 Widersprüche und Aporien des Dritte-Welle-Feminismus: Das *body positivity* Paradigma

Mit dem banal anmutenden Aufruf zum Wohlbefinden im eigenen Körper als selbst gewähltem Schlüssel zum Glück macht sich Rodríguez' Märchenmoral die Schlagworte des *body positivity movement* und des zeitgenössischen Dritte-Welle-Feminismus zu eigen. Dieser bezieht sich im Allgemeinen auf die seit den 1990er-Jahren von den USA ausgehende Reaktion auf die gängige Haltung, der Feminismus sei obsolet geworden, und rückt Fragen der «sex-positiven Selbstbestimmung» (*sex-positive feminism*) sowie *queere* bzw. intersektionale Thematiken in den Mittelpunkt, die Diskriminierung anhand unterschiedlicher Faktoren (insbes. *race*, *class*, *gender*) zu begreifen suchen. Rosalind Gill und Hilary Radner arbeiten in ihren medienwissenschaftlichen Analysen die Werte *choice*, *agency*, *self-fulfillment* (im Sinne von «being oneself» bzw. «pleasing oneself») und *empowerment* als ideologische Grundlage der von Radner vornehmlich als «Neofeminismus» und von Gill als «postfeministische Sensibilität» bezeichneten Dritten Welle heraus und zeigen dabei, dass die genannten Schlagworte in der zeitgenössischen westlichen Welt zu Slogans der Werbeindustrie pervertiert und kapitalistischen Marktinteressen untergeordnet werden.⁶⁰⁶

Das Ideal der *body positivity* wird durch die klare Sympathie lenkung zugunsten der Hauptfigur Ramona vermittelt, die trotz der sozialen Stigmatisierung aufgrund ihres Übergewichts ein positives Körpergefühl ausstrahlt und leitmotivisch behauptet, glücklich zu sein. Ramonas positives Körpergefühl wird performativ durch geschlechtsnormierte Praktiken, wie etwa den Kauf und das Tragen modischer Kleidung, High Heels und «femininer» Accessoires, hervorgebracht und filmisch durch ihre Inszenierung in farbenfrohen Designer-Outfits in Szene gesetzt. Durch die digitale Animation und Einblendung von Ramonas Online-Banking unter genauer Angabe ihres Kontostands und Hervorhebung der monatlichen Ausgaben für Schuhe, Mode und Kosmetikprodukte wird sie als finanziell unabhängige junge Frau dargestellt, die in ihrer eigenen Wohnung lebt und ihr *self-fulfillment* darin findet, frei nach Belieben an der Konsumkultur des neoliberalen Markts partizipieren zu können. Damit inszeniert Rodríguez Ramonas spätkapitalistisches Konsumverhalten nicht nur als ein wesentliches Element performativer Herstellung von Weiblichkeit, sondern auch als den Königsweg zur «femininen Selbstverwirklichung». Im Sinne von Rosalind Gill und Hilary Radner veranschau-

⁶⁰⁶ Hilary Radner: *Neo-Feminist Cinema*, S. 2–6; Rosalind Gill: *Postfeminist Media Culture: Elements of a Sensibility*. In: *European Journal of Cultural Studies* 10, 2, S. 147–166. Vgl. dazu auch: Angela McRobbie: *The Aftermath of Feminism*, S. 158.

licht Rodríguez dadurch, wie stark Neofeminismus und Neoliberalismus miteinander interagieren. Der Soziologe Robert Goldman hatte bereits in den 1970er- und 1980er-Jahren gezeigt, inwiefern die Werbeindustrie die Kundinnen dazu anregt,⁶⁰⁷ durch den Konsum der von ihnen beworbenen Produkte die Kontrolle über ihren Körper zu erlangen und dank der dadurch ermöglichten Selbstoptimierung ihr Ansehen bzw. ihr «körperliches Kapital» (Bourdieu) sowohl im Privats als auch im Berufsleben signifikant zu steigern. Ausgehend von Goldmans Thesen definieren sowohl Radner als auch Gill den Neofeminismus dementsprechend im Zusammenhang mit der neoliberalen Konsumkultur.⁶⁰⁸ Radner beschreibt den Neofeminismus als sozio-kulturelle Tendenz, «Wahl- und «Handlungsfreiheit» (*choice/agency*) zu den Eckpfeilern selbstbestimmter weiblicher Identität zu erklären und gleichzeitig zu suggerieren, dass sich diese Werte in der zeitgenössischen Gesellschaft durch aktive Partizipation an der spätkapitalistischen Konsumkultur am besten erfüllen ließen:

I propose to use the term 'neo-feminism' to refer to the tendency in feminine culture to evoke choice and the development of individual agency as the defining tenets of feminine identity – best realized through an engagement with consumer culture in which the woman is encouraged to achieve self-fulfillment by purchasing, adorning or surrounding herself with the goods that this culture can offer. Choice, particularly in the form of 'shopping', as a process of weighing and evaluating alternatives with a view to making a decision that optimizes the individual's own position, is the fundamental principle that governs neo-feminist behavior.⁶⁰⁹

Mit der Betonung von Wahl- und Handlungsfreiheit sowie finanzieller Unabhängigkeit bedient der Neofeminismus durchaus das feministische Ziel weiblichen *empowerments*, jedoch vielmehr aus neoliberal-profitorientierten, als aus idealistisch-sozialkritischen Beweggründen. Für dieses Phänomen hat Goldman bereits 1992 den Begriff *commodity feminism* geprägt,⁶¹⁰ den die Figur Ramona in ihren Online-Shopping-Sessions zu verkörpern scheint.

Die Abgründe des kapitalistischen Schönheitskultes werden in der Figur der Marcela besonders sinnfällig. Nach dem Tod ihres Mannes hat sie als wohlhabende Witwe die Möglichkeit, die Hausarbeit vom Dienstmädchen Juanita erledigen zu lassen und ihre Zeit stattdessen mit der Optimierung ihres «körperlichen Kapitals» zu verbringen. Dazu dienen ihr der Erwerb eleganter Designerkleidung, «verjüngender» Kosmetikprodukte und vor allem teure Eingriffe des Schönheits-

607 Robert Goldman: *Reading Ads Socially*. London: Routledge 1992, S. 153.

608 Rosalind Gill: Postfeminist Media Culture. In: *European Journal of Cultural Studies* 10, 2 (2007), S. 147–166, hier: S. 163; Hilary Radner: *Neo-Feminist Cinema*, S. 6ff.

609 Hilary Radner: *Neo-Feminist Cinema*, S. 6.

610 Robert Goldman: *Reading Ads Socially*, S. 153.

chirurgen Dr. Friedman (Dario T. Pie), den sie bezeichnenderweise zu ihrem «guía espiritual» erklärt (ER, 00:54:43). Er habe ihr beigebracht, dass das seelische Wohlbefinden dem Körperlichen vorausgehe und verkauft ihr zum stolzen Preis von achtzigtausend Peseten eine Botox-Gesichtsbehandlung als Wohltat für Körper und Seele. Damit parodiert Rodríguez den in der westlichen Gegenwartsgesellschaft weit verbreiteten Körper- und Schönheitskult, der sich laut dem Sportsoziologen Robert Gugutzer als «Sozialform des Religiösen» etabliert hat, welche die Sinnsuche vom Jenseits auf die Erlösung im Diesseits verschiebt.⁶¹¹ Rodríguez' Parodie veranschaulicht durch die Überzeichnung, inwiefern der Körperkult die sinnstiftenden und orientierungsgebenden Funktionen institutionalisierter Religionen eingenommen hat, wobei er besonders hervorhebt, wie stark die «Diesseitsreligion» des Körpers von neoliberalen Marktinteressen abhängt. Das verdeutlicht auch Ramonas Termin zur Fettabsaugung bei Dr. Friedman, der als ästhetischer Chirurg gewissermaßen als Inkarnation des *male gaze* erscheint, welcher vermeintlich «objektiv» darüber entscheiden darf, was «schön» ist. Im luxuriösen Wellnessbereich seiner Praxis erklärt er Ramona zunächst, dass sie vor ihrem Eingriff abnehmen müsse, und versucht, ihr einen dreimonatigen Beautyurlaub zur Gewichtsreduktion als «Pilgerfahrt» zu verkaufen, die sie in einen «neuen» und «besseren» Menschen verwandeln werde. Darüber hinaus schließt er aufgrund ihres optischen Erscheinungsbildes auf eine Herzinsuffizienz, ohne seine Diagnose durch entsprechende Untersuchungen zu überprüfen. Damit bedient Rodríguez ein vom *body positivity movement* stark kritisiertes Handlungsmuster, das medizinischem Personal eine vorbehaltlose Pathologisierung und Diskriminierung hochgewichtiger Körper vorwirft.⁶¹² Ramona durchschaut und verurteilt Dr. Friedmans Verkaufsstrategie mit den Worten, «¿nada más me cobraron para decirme que estoy gorda?» (ER, 00:36:00). Beim Verlassen der Praxis beschließt sie, sich ganz im Sinne der vom *body positivity movement* propagierten *self-acceptance* von den kostspieligen Selbstoptimierungsangeboten der neokapitalistischen Konsumgesellschaft abzuwenden: «Salí de allí convencida que no servía a nada perder mi dinero ni en dietas ni en gurús de la

⁶¹¹ Robert Gugutzer: Die Sakralisierung des Profanen, S. 285–309. Vgl. dazu S. 24 der vorliegenden Studie.

⁶¹² Evangelia Kindinger definiert die klare Verweigerung, sich zur eigenen Gesundheit öffentlich zu äußern, als Schlüsselement der *Body positivity*-Philosophie und zitiert dazu das *Super-Size-Model* Tess Holliday: «Ich muss niemandem beweisen, dass ich gesund bin. [...] Meine Gesundheit geht niemanden was an. Meine Botschaft ist nicht «Lasst uns alle fett sein!» Meine Botschaft ist, «Lieb Dich selbst, egal wie Du in Deinem momentanen Körper aussiehst». Evangelia Kindinger: *Body Positivity*, S. 59. Siehe dazu auch: Friedrich Schorb: *Die Adipositas-Epidemie als politisches Problem: Gesellschaftliche Wahrnehmung und staatliche Intervention*. Berlin: Springer 2014.

salud. Yo soy gorda y punto» (ER, 00:36:34). Die folgenreichen Nebenwirkungen derartig invasiver Eingriffe zur performativen Herstellung ›idealer‹ Weiblichkeit führt Rodríguez anhand von Marcelas misslungener Botox-Behandlung vor. Sie wacht mit einer durch eine allergische Reaktion verursachten Schwellung auf, die ihr Gesicht entstellt, muss vom Notdienst abgeholt und ins Krankenhaus eingeliefert werden. Damit entsagt Ramona den schmerzhaftesten geschlechtsnormierten Praktiken der Schönheitsindustrie und entlarvt diese im oben genannten Sinne als profitorientierte Marketingstrategie. In ihrer Distanzierung ist Ramona jedoch inkonsequent, wenn sie die Teilhabe an der neoliberalen Konsumkultur durch Beauty-Shopping als wesentlichen Faktor der Herstellung von Weiblichkeit aufrechterhält.⁶¹³ Damit inszeniert Rodríguez in der Konsequenz letztlich keine Abwendung von durch kapitalistische Marktinteressen konditionierten Weiblichkeitskonstrukten, sondern fordert im Sinne des *Body positivity*-Paradigmas lediglich eine Erweiterung der Weiblichkeitsbilder und Körperformen, die selbstbewusst für sich beanspruchen können, an den Trends der Fashion- und Beauty-Industrie teilzuhaben. Ein vergleichbarer Vorwurf kann in Bezug auf die Kommerzialisierung des *body positivity movement* in den sozialen Netzwerken formuliert werden: Erfolgreiche Influencerinnen werden von der Modeindustrie für die ›körperpositive‹ Vermarktung ihrer Produkte bezahlt⁶¹⁴ und partizipieren damit an der seit 2013 stetig zunehmenden Transformation von Instagram in eine Werbeplattform.⁶¹⁵ Zudem wird *body positivity* in den sozialen Netzwerken zumeist durch körperliche Selbstentblößung und Selbstsexualisierung (fast ausschließlich weiblicher) Models in Unterwäsche oder Bademode ausgedrückt,⁶¹⁶

613 Vgl. das auf S. 205 analysierte Eingangszitat.

614 «[...] corporations began commoditizing the body positive advocates and using their influence to push products, capitalizing off of the movement. During the commodification process, the body positive advocates lose sight of their purpose and begin reproducing dominant capitalist ideologies, objectifying their own bodies, and accepting beauty modification practices». Jessica Cwynar-Horta: The Commodification of the Body Positive Movement on Instagram. In: *Stream: Interdisciplinary Journal of Communication* 8, 2 (2016), S. 36–56, hier: 37; «Users begin promoting clothing, lingerie, jewelry, teas, cleanses, and makeup brands», ebda. S. 44.

615 Vgl. dazu: Cwynar-Horta: The Commodification of the Body Positive Movement, S. 41; Marty Swant: How Instagram is Changing the Way Brands Look at Photography, Online and Beyond: Embracing the ›Perfectly Imperfect‹. In: *Adweek*. <http://www.adweek.com/news/advertising-branding/how-instagram-changing-way-brands-look-photography-online-and-beyond-166385> [letzter Zugriff: 17.09.2023].

616 Vgl. hierzu die Studie von Cwynar-Horta: «Resembling the representation of women in advertising and pornography, the advocates are hypersexualized and pose in welcoming positions, staring directly at the viewer with a sexy and inviting stare that lures the viewer in. Through this process women remain submissive and passive objects that exist for the pleasure of male desire. For women viewing these images it reinforces the relegation of women to the realm of appearance,

die durch die *likes* ihrer Follower ihre ‹normabweichende› Schönheit bestätigt sehen wollen, statt die Notwendigkeit zu dekonstruieren, über den Frauenkörper definiert zu werden.⁶¹⁷ Dazu merkt die Komparatistin und Journalistin Nadja Schlüter kritisch an: «Sich selbst und der Welt ständig sagen, wie schön man ist, um sich dann von der Welt sagen zu lassen, wie schön man ist, soll ein probates Mittel gegen den Schönheitswahn sein? Irgendwie geht diese Rechnung nicht auf».⁶¹⁸ In der Tat bleibt der Körper und seine Inszenierung über Mode, sowohl in *Ella es Ramona* als auch im gesamten *body positivity movement*, ein zentraler Bezugspunkt in der Herstellung von ‹Weiblichkeit›.

Ausschlaggebend für den Post- bzw. Neofeminismus ist laut Rosalind Gill, dass der Körperbezug selbstbestimmt erfolgt (*choice/agency*) und seine Legitimation nicht mehr im *male gaze* sucht:

Notions of choice, of ‘being oneself’ and ‘pleasing oneself’, are central to the postfeminist sensibility that suffuses contemporary western media culture. They resonate powerfully with the emphasis upon empowerment and taking control that can be seen in talk shows, advertising and makeover shows. [...]. This is seen not only in the relentless personalizing tendencies of news, talk shows and reality TV, but also in the ways in which every aspect of life is refracted through the idea of personal choice and self-determination. [...]. The notion that all our practices are freely chosen is central to postfeminist discourses [...].⁶¹⁹

This shift is crucial to understanding the postfeminist sensibility [...] it represents a shift in the way that power operates: from an external, male judging gaze to a self-policing, narcissistic gaze.⁶²⁰

Zwar behauptet Ramona immer wieder, in ihrer Selbstverwirklichung nicht vom *male gaze* abzuhängen, Rodríguez’ Appell für selbstbestimmte Körperakzeptanz und -positivität ist jedoch insofern brüchig, als dass die scheinbare Auflösung stereotyper weiblicher Körperideale letzten Endes doch durch den *male gaze* einer den stereotypen Standards männlicher Attraktivität entsprechenden Figur legitimiert werden muss: Ramonas Mutter Marcela lässt sich in ihrer Sorge um

whose responsibility it is to appear as sexualized and physically attractive [...]. In presenting a more eroticized and desirable image of the self, body positive activists fall back on traditional constructions of desirability». Cwynar-Horta: *The Commodification of the Body Positive Movement*, S. 52.

617 Zur Untersuchung von *body positivity* im Internet, vgl. Alexandra Sastre: *Towards a Radical Body Positivity*, S. 929–943. Siehe auch: Evangelia Kindinger: *Body Positivity*, S. 58–64.

618 Nadja Schlüter: *Body positivity ist mir zu anstrengend*. In: *Süddeutsche Zeitung Jetzt* (06.07.2020). <https://www.jetzt.de/gender/body-positivity-der-zwang-sich-schoen-finden-zu-muessen-nervt> [letzter Zugriff: 17.09.2023].

619 Rosalind Gill: *Postfeminist Media Culture*, S. 152–153.

620 Ebda., S. 151.

die Tochter erst beschwichtigen, als diese ihr stolz ein Foto ihres schönen Liebhabers präsentiert. Dementsprechend inkonsistent ist auch die Infragestellung traditionell patriarchalischer Familienstrukturen durch den abschließenden Verzicht auf das stereotype Komödienende der Hochzeit und die Betonung des Scheiterns klassischer Weiblichkeitsentwürfe anhand der Figuren Marcela und Sophie: Ramonas Mutter Marcela und ihre jüngere Schwester Sophie repräsentieren über zwei Generationen hinweg das klassische Rollenbild der Ehefrau als Mutter. Die im Alter von neunzehn Jahren erstmals schwanger gewordene Sophie ist verheiratet, Mutter von zwei Kindern und erfüllt mit diesem Familienstand und ihrem schlanken Körper das Frauenbild, das Ramona immer wieder als Weiblichkeitsideal vorgehalten wird. In ihrer Beziehung mit dem stets abwesenden und untreuen Luis reproduziert Sophie, wie Ramona im Voiceover festhält, die Schief lagen der elterlichen Beziehung: «la relación de Sophie estaba marcada por la imagen del padre ausente» (ER, 00:29:30). Sophie scheint in der finanziellen Absicherung durch ihren wohlhabenden Ehemann, der ihr stets seine Kreditkarte zum Luxus-Shopping zur Verfügung stellt, eine Kompensation für seine ständige Abwesenheit und Vernachlässigung seiner elterlichen Pflichten zu sehen: «por lo menos paga las cuentas» (ER, 00:48:18). Auch Marcela verbrachte ihr Eheleben hauptsächlich damit, auf ihren stets abwesenden, untreuen Ehemann Agustín zu warten und dabei ihre symbolisch aufgeladene zerbrechliche Kristallelefantenkollektion zu betrachten. Ramona begibt sich zwar nicht in das Abhängigkeitsverhältnis der Ehe und erscheint im Sinne Rosalind Gills Definition postfeministischer Sensibilität als sexuell aktive und selbstbestimmte junge Frau, die in der Beziehung mit Julio allen voran ihre körperlichen Bedürfnisse stillt, dennoch erscheint die Bestätigung durch den männlichen Blick als narratologische Notwendigkeit für Ramonas Triumph über ihre ›bösen‹ Antagonistinnen Sophie und Rosa – schließlich hat der gegenseitige misogynie Vorwurf der sexuellen Inaktivität bzw. Frustration in ihren Auseinandersetzungen stets eine zentrale Rolle gespielt:

Rosa: [...] ni novio tienes.

Ramona: ¿Ay, para que quiero novio? ¿Para que me salga un marido como el de ustedes que se la pasa buscándose amantes? No no no, muchas gracias.

Sophie: ¡Ah, pues por lo menos nos paga las cuentas y se acuesta con nosotras!

Ramona: ¡Sofía, por Dios, Luis hace años que no vive contigo y ni borracho se mete en tu cama!

Rosa: ...como si tu tuvieras la vida sexual maravillosa. ¡Seguro hasta virgen eres! (ER, 00:48:11)

Analog dazu kommen auch die *Body positivity*-Selfies in den sozialen Medien nicht ohne den bestätigenden Blick der Internetnutzer aus, schließlich ist die exhibitionistische Selbstszenierung in den sozialen Medien *per definitionem* auf eine Bestätigung von außen angewiesen. Genauer weist die kanadische Soziologin Jessica Cwynar-Horta in ihrer Analyse «körperpositiver» Instagram-Bilder nach, dass der Frauenkörper oftmals analog zu seiner stereotypen Darstellung in Werbung und Pornographie in passiv-unterwürfiger Pose für den *male gaze* präsentiert wird,⁶²¹ woraus sich mit Yvonne Tasker und Diane Negra schließen lässt: «women enthusiastically perform patriarchal stereotypes of sexual servility in the name of empowerment».⁶²²

Auf der Ebene der Kameraführung wird der *male gaze* in *Ella es Ramona* bezeichnenderweise zunehmend durch einen *female gaze*⁶²³ ersetzt, der nicht nur das Fotomodel Julio, sondern auch andere männliche Nebenfiguren zum Sexualobjekt von Ramonas weiblichem Blick macht. Julio wird meistens oberkörperfrei in Boxershorts gezeigt, sei es mit verführerischem Blick vor dem Spiegel, im Schlafzimmer oder auf Covern von Frauenzeitschriften mit dem Titel «Hot or not?». Ramona selbst schießt täglich Nacktfotos von ihm, die sie in den sozialen Netzwerken hochlädt und stolz ihrem familiären Umfeld präsentiert, vor dem sie sich mit seinem Körper brüstet und dadurch selbst Bestätigung sucht: «¿Cómo lo ves? Está guapo, ¿no? Es modelo. Tiene unos ojos... y un cuerpazo... mira, mira ...» (01:09:20). Als Verkaufsstrategie hängt sie schließlich ein Aktbild von Julio in Plakatform in ihrer *Pâtisserie* auf und partizipiert damit paradoxerweise an denselben Normierungen und Objektivierungsstrategien menschlicher Körper, aus denen sie sich selbst befreien möchte. Auch andere männliche Nebenfiguren werden zum Sexualobjekt des *female gaze*, so z. B. ein anonymer Motorradfahrer, dessen Hinterteil aus Ramonas Blickwinkel in Großaufnahme gezeigt wird und ihr den Weg zum Tarot-Café von Layla La Diabla weist, was Ramona im Voiceover sexuell anzüglich kommentiert: «Estaba asumida en mis pensamientos cuando un detalle me llamó la atención. Las benditas señales que están alrededor» (*ER*, 00:36:38). Indem Rodríguez der Frau immer wieder die Rolle der «Starrenden» und

621 Jessica Cwynar-Horta: *The Commodification of the Body Positive Movement*, S. 52.

622 Yvonne Tasker/Diane Negra (Hg.): *Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture*. Durham, NC/London: Duke University Press 2007, S. 3.

623 Der Begriff wird hier als einfache Umkehrung des etablierten Begriffs des *male gaze* verwendet, wie er sich bei Rodríguez darstellt, nicht im Sinne der feministischen Redefinitionsversuche von Joey Soloway und Iris Brey. Vgl. dazu: Joey Soloway: *The Female Gaze*. In: *Toronto International Film Festival Masterclass* (11.09.2016). <https://www.toppleproductions.com/the-female-gaze> [letzter Zugriff: 04.09.2023]; Iris Brey: *Female Gaze. Une révolution a l'écran*. Paris: Editions de l'Olivier 2020.

dem Mann diejenige des ‚Angestarrten‘ attribuiert, kehrt er Laura Mulveys filmtheoretischen Begriff des *male gaze* diametral um, was von der mexikanischen Presse positiv im Sinne Ramonas ‚Emanzipation‘ und ihrer vom männlichen Blick ‚befreiten‘ und ‚unabhängigen‘ Selbstverwirklichung gedeutet wurde.⁶²⁴ Freilich ist die weibliche Befreiung von Schönheitsdiktaten auf Kosten männlicher Körpernormierung und Objektifizierung nicht im ursprünglichen Sinne des *body positivity movement*. Zwar wird in Studien zur *body positivity* immer wieder hervorgehoben, dass die Bewegung sich fast ausschließlich um den Frauenkörper dreht,⁶²⁵ an der Figur des Julio veranschaulicht Rodríguez jedoch den Druck, der in der westlichen Welt zunehmend auch auf dem Männerkörper lastet. Seine magersüchtig-bulimische Freundin Eva fordert ihn auf, seine Männlichkeit durch stärkere sexuelle Aktivität unter Beweis zu stellen und mehr Zeit im Fitnessstudio zu verbringen, um sein Erscheinungsbild zu optimieren und an der Bauchpartie abzunehmen. Ganz im Sinne der mexikanischen Machismo-Kultur findet Evas Angriff auf Julios Männlichkeit im Vorwurf der Verweichlichung bzw. der Homosexualität seinen Höhepunkt: «Todo el mundo dice que te la pasas hablando de las nalgas de los hombres» (*ER*, 00:49:15). Daraufhin attackiert Julio Evas Weiblichkeit durch *body shaming* ihrer ‚nicht vorhandenen‘ Rundungen («¡las nalgas que tú no tienes!», *ER*, 00:49:19) und flüchtet sich von der untergewichtigen Eva in die Arme der übergewichtigen Ramona, deren Körper ihm fülligere ‚nalgas‘ bietet. Affektdramaturgisch ist Julios Verhalten im Sinne der Zuschauerinnen: Diese befürworteten seine Entscheidung aufgrund der klaren Sympathie lenkung zugunsten Ramonas und zu Ungunsten der in ihrer Krankheit stets herablassend über Julios und Ramonas Körper wertenden Eva. Durch Evas eindeutig negative, psychologisch eindimensionale Charakterisierung ersetzt Rodríguez das medial breit diskutierte *fat shaming* durch dessen weniger beachtete Kehrseite, das *skinny shaming*. Diese Verschiebung unterläuft die ursprünglichen Grundüberzeugungen des *body positivity movement*, das theoretisch Selbstakzeptanz für jeden Körper, unabhängig von seinem Aussehen, predigt. Dennoch deckt sich Rodríguez‘ Narrativ mit den *Body positivity*-Darstellungen in den sozialen

624 Vgl. z. B. «[...] en el cine mexicano comercial es raro encontrar protagonistas femeninos que no estén hipersexualizados o infantilizados [...] aquí tenemos a una chica independiente que descubre la seguridad en sí misma y de paso encuentra a un muchacho de buen perfil con quien disfrutar de los placeres de la carne. No es su príncipe azul; vamos, ella lo convierte en objeto sexual a él, no al revés. Ramona no necesita de hombres para sentirse completa, ni de trabajos esclavizantes para ser útil, o de extrañas videntes para encauzar su vida. Sólo se necesita a ella misma». Rafael Paz: ‚Ella es Ramona‘, cine para dar el Grito. In: *Mexico Forbes* (11.09.2015). <https://www.forbes.com.mx/ella-es-ramona-cine-para-dar-el-grito/> [letzter Zugriff: 04.09.2023].

625 Evangelia Kindinger: *Body Positivity*, S. 61.

Medien, die mit starker Fokussierung auf füllige Körper bzw., analog zu Julios Kommentar, füllige weibliche Gesäße⁶²⁶ die Frau erneut auf sexualisierte Darstellungen ihres Körpers reduzieren und dabei Übergewicht erotisieren und Untergewicht stigmatisieren.

II.9.4 Fazit

Kritikerinnen wie Ursula Weidenfeld sehen im *body positivity movement* den «Ausdruck einer hysterischen Gesellschaft», die sich «nur noch in Extremen» verorte.⁶²⁷ Während sich die westliche Gesellschaft bei Magermodels mittlerweile einig sei und diese nicht mehr auf dem Laufsteg sehen wolle, normalisiere sie nun zunehmend Übergewicht, wobei «Menschen zu ermutigen, sich mit ihrer Fettleibigkeit einzurichten», genauso falsch sei, «wie Magersüchtigen zu sagen, dass sie schön schlank sind».⁶²⁸ Zwar argumentiert Weidenfeld damit an den eigentlichen Werten des *body positivity movement* vorbei, welches keinesfalls zum Ziel hat, die Überlegenheit einer Körperform über eine andere zu propagieren, sondern grundsätzlich gegen ein normatives und restriktives Verständnis menschlicher Körper wirken und für jede Körperform gleichermaßen zu «Selbstliebe» aufrufen möchte – genau dieser Eindruck mag jedoch bei der Betrachtung der sexualisierenden Darstellungen fülliger Körper und deren Zelebration durch tausende Follower in den sozialen Medien entstehen. Analog dazu dient Rodriguez' märchenhaft simplifizierender Antagonismus zwischen der «bösen» Magersüchtigen und der «guten» Übergewichtigen, die am Ende im Sinne des Gerechtigkeitsgefühls der Zuschauerinnen den «schönen Prinzen» für sich gewinnt, der Perpetuierung körperdiskriminierender Stereotype und der Aufrechterhaltung von Diskursen, die den Körper weiterhin zur Hauptreferenz weiblicher Identität erklären. Schließlich sei angemerkt, dass Andrea Ortega-Lee in der Rolle der Ramona, vergleichbar mit den *Plus-Size-Models* der *Body positivity*-Bewegung, durchaus herkömmliche Stereotype weiblicher Schönheit erfüllt. Zwar ist ihr Körper fülliger, die schmalen Hüften, weiblichen

⁶²⁶ Vgl. dazu Xenia Psunkova: «*Dear Body You Are Beautiful: Die Inszenierung der Körper von Vertreter_innen des Body Positive Movements auf Instagram unter dem Hashtag #bodypositive* [Masterarbeit]. Wien: Universität Wien 2019, S. 61–62, 71ff. <http://othes.univie.ac.at/59387/1/62536.pdf> [letzter Zugriff: 04.09.2023].

⁶²⁷ Ursula Weidenfeld: *Body-Positivity-Bewegung: Auch Dicksein ist gefährlich und ansteckend. Übergewichtige Models taugen als Vorbild genauso wenig wie ihre mageren Kolleginnen. Eine Kolumne.* In: *Tagesspiegel* (22.09.2018). <https://www.tagesspiegel.de/politik/body-positivity-bewegung-g-auch-dicksein-ist-gefaehrlich-und-ansteckend/23101180.html> [letzter Zugriff: 17.09.2023].

⁶²⁸ Ebda.

Rundungen, vollen Lippen und großen Augen sind jedoch grundsätzlich mit den westlichen Konventionen weiblicher Attraktivität vereinbar und stellen damit keine radikale ‹Normabweichung› dar.⁶²⁹

Damit lässt sich abschließend festhalten, dass *Ella es Ramona* als repräsentatives Beispiel des *body positivity flicks* wesentliche Inhalte des Dritte-Welle-Feminismus und des *body positivity movement* propagiert, jedoch gleichzeitig deren innere Brüchigkeit offenlegt und damit die dem diskurshistorischen Paradigma der *body positivity* innewohnenden Widersprüche und Aporien anschaulich dokumentiert.

⁶²⁹ Daran schließt sich einer der Hauptkritikpunkte des *body positivity movement* an: Die Bewegung habe sich dahingehend entwickelt, dass hauptsächlich schlanke, weiße Frauen aus der Mittelschicht *#bodypositivity* besetzen und wirkliche Abweichungen von der Norm zunehmend unterrepräsentiert seien. Vgl. Jessica Cwynar-Horta: *The Commodification of the Body Positive Movement*, S. 40.

II.10 Ein Tabubruch: Jonathan Bazzis Darstellung männlicher Magersucht in *Lascio a voi la body positivity. Io voglio solo essere magro* (2021)

Obwohl Anorexia nervosa und Bulimie-Erkrankungen bei Männern in der westlichen Gesellschaft stetig ansteigen und derzeit rund fünfundzwanzig Prozent der Gesamterkrankungen in der Altersgruppe zwischen zwölf und siebzehn Jahren und fünfzehn Prozent bei den über vierzigjährigen ausmachen,⁶³⁰ gilt das Phänomen weiterhin als ‚Frauenkrankheit‘,⁶³¹ und Narrative männlicher Magersucht erscheinen auch in der zeitgenössischen Erzählliteratur und im Spielfilm der Romania weitgehend als diskursives Tabu.

International betrachtet finden sich in den männlichen anorektischen Nebenfiguren der US-amerikanischen Netflix-Serie *Tiny Pretty Things* (2020) und des Netflix-Filmdramas *To the Bone* (2017) sowie auch in der magersüchtigen Figur Frédéric im Roman *Vorace* (2007) der belgischen Autorin Anne-Sylvie Sprengers einige Ausnahmen, welche jedoch nicht den zentralen Gegenstand der jeweiligen Handlung bilden. Ältere Beispiele sind etwa in Knut Hamsuns Roman *Hunger* (1890) oder in Franz Kafkas *Ein Hungerkünstler* (1922) zu finden, wobei die Nahrungsverweigerung hier im Kontext künstlerischer Askese steht und das Schreiben als brotlose Kunst bzw. den Künstler als ausgestelltes hungerleidendes Zirkustier im Käfig darstellt,⁶³² was nur bedingt mit aktuellen Motivationen für das in der zeitgenössischen Gesellschaft zunehmende Phänomen männlicher Magersucht vergleichbar ist. Alberto Moravias fünfzehnjähriger Protagonist Luca in *La disubbidienza* (1948), der am Ende des zweiten Weltkriegs aus Protest gegen seine gutbürgerliche,

⁶³⁰ Die *Kaufmännische Krankenkasse* verzeichnet auf Grundlage einer bundesweiten Auswertung ihrer Daten einen Anstieg männlicher Fälle von Magersucht, Bulimie und Binge-Eating innerhalb der letzten zehn Jahre: Während 2008 fünfundsiebzig Prozent der an Essstörung leidenden Patienten zwischen zwölf und siebzehn Jahren weiblich und nur zwanzig Prozent männlich waren, stehe das Verhältnis 2018 bei fünfundsiebzig bzw. fünfundzwanzig Prozent. Auch bei der Gruppe der über Vierzigjährigen zeichnet sich ein bemerkenswerter Anstieg von einem Verhältnis von neunundachtzig zu elf Prozent im Jahr 2008 zu fünfundachtzig zu fünfzehn Prozent im Jahr 2018 ab, womit die Erkrankungszahlen bei Männern dieser Altersgruppe fast um das Doppelte angestiegen sind. Bedauerlicherweise werden die Fälle von Magersucht und Bulimie nicht getrennt aufgeführt. Kaufmännische Krankenkasse (Hg.): Hungern und stählen bis zum Umfallen. Essstörungen: Anstieg bei Männern enorm. In: *KHH. Pressemeldungen* (09.06.2020). <https://www.kkh.de/presse/pressemeldungen/hungern-und-staehlen-bis-zum-umfallen> [letzter Zugriff: 10.09.2023].

⁶³¹ Marion Sonnenmoser: Essstörungen bei Männern: Nicht nur eine ‚Frauenkrankheit‘. In: *Deutsches Ärzteblatt* 12 (2017), S. 586.

⁶³² Nina Diezemann: *Die Kunst des Hungerns. Essstörungen in Literatur und Medizin um 1900*. Berlin: Kadmos 2006.

faschistische Familie beginnt, das Essen zu erbrechen, und zunehmend vollständig verweigert, erinnert an den Entschluss von Günther Grass' Romanfigur Oskar Matzerath in *Die Blechtrommel* (1959), der im Alter von drei Jahren beschließt, nicht mehr zu wachsen. Beide Fällen präsentieren überaus interessante Metaphern der Ablehnung der Nachkriegsgesellschaft, sind aber für die spezifische Darstellung zeitgenössischer Narrative der Essstörung wenig aufschlussreich.

Der *queere*, sich selbst als non-binär und genderfluid identifizierende Jonathan Bazzi⁶³³ bricht in *Lascio a voi la body positivity. Io voglio solo essere magro* (2021) ein in zeitgenössischen Narrativen der Essstörung in der Romania erkennbares Tabu, in dem er die Magersucht zum Hauptgegenstand seines *stream of consciousness* macht und dadurch eine überaus hitzige Online-Debatte entfacht. Die These eines diskursiven Tabus kann auch dadurch belegt werden, dass die deutsche Übersetzung des Textes, welche ich gemeinsam mit Andreina Donnarumma bei *Flüstern – Onlinezeitschrift für Übersetzung* sowie *Horizonte – Italienische Zeitschrift für Kulturwissenschaft und Gegenwartsliteratur* eingereicht habe, aufgrund «reine[r] Geschmacksurteile»⁶³⁴ ohne Bitte um Überarbeitung abgelehnt wurde.

Der am 20. August 2021 in der Zeitung *Domani* veröffentlichte und ebendort von der Leserschaft überaus kontrovers diskutierte Text präsentiert die ironische Distanzierung eines *queeren* autodiegetischen Erzählers von der sogenannten *Body positivity*-Bewegung⁶³⁵ und seinen damit nicht zu vereinbarenden, «politisch inkorrekten», persönlichen Wunsch nach einem «dünnen» Körper. Dieses rational nicht kontrollierbare Körperideal steht für den Erzähler selbst im Gegensatz zu seinen sonstigen identitätspolitischen Bemühungen um den Abbau von Vorurteilen und diskriminierenden Körper- und Genderstereotypen. Angesichts der Abweichung seines persönlichen Ideals von den Erwartungen seiner Community stellt sich beim Erzähler ein durchaus unbehagliches Gefühl ein, dem der Text eine Stimme verleiht. Gleichzeitig erscheinen ihm die Verfechter der *body positivity* als moralisierender «Chor der Gerechten», dessen Grundsatz der Toleranz für «alle» Körperformen angesichts der unkonventionellen Idealvorstellung des Protagonisten an seine Grenzen stößt. Die Untersuchung zeigt, dass die Darstellung des unbestritten verstörenden Wunsches des Protagonisten keineswegs der von Bazzis Kritikern heraufbeschworenen Verherrlichung der Anorexie entspricht, sondern vielmehr

633 Jonathan Bazzi: Fluid, né maschi né femmine: «Siamo i bambini dai desideri proibiti». In: *Corriere della sera* (10.07.2020). https://www.corriere.it/sette/cultura-societa/20_luglio_10/fluid-ne-maschi-ne-femmine-siamo-bambini-desideri-proibiti-a7a667ae-c062-11ea-ad66-3c342f8d70f1.shtml [letzter Zugriff: 06.10.2023]. Bazzi schreibt im generischen Maskulinum und von sich selbst in männlicher Form, was hier übernommen wird.

634 Persönliche Nachricht der Projektleitung vom 24. Juli 2023.

635 Vgl. hierzu die Definition und Erläuterungen auf S. 208ff.

als rhetorisches Mittel erscheint, um die Radikalität ‹woker› Ideologie vorzuführen, welche laut Bazzi selbstgerecht gegen ihre eigenen Glaubenssätze verstößt.

Der Begriff ‹woke› (dt. ‹wach›, ‹aufmerksam›, ‹wachsam›), bezeichnet im afro-amerikanischen Englisch seit den 1930er-Jahren eine kritische ‹Wachsamkeit› bezüglich rassistischer Unterdrückungsstrukturen und rückte 2013 durch die *Black lives matter*-Bewegung stärker in den öffentlichen Fokus. Seitdem ist es zu einer nachgefragten inflationären Verbreitung und damit auch zur Verwässerung des Begriffs gekommen, der nicht mehr nur für progressiven antirassistischen Aktivismus, sondern wesentlich allgemeiner für identitätspolitische Bestrebungen verwendet wird. Seit einigen Jahren wird ‹wokeness› zunehmend abwertend konnotiert⁶³⁶ und bezeichnet immer wieder eine politische Haltung, die ihren Kritikern zufolge in unterschiedlichen Formen ‹positiver Diskriminierung› ‹Ungerechtigkeit durch Ungerechtigkeit› zu bekämpfen sucht⁶³⁷ und sich selbst *ad absurdum* führt, indem sie im Namen der Moral für Zensur und Redeverbot eintritt.⁶³⁸ Genau diesen Vorwurf erhebt jedenfalls Jonathan Bazzi in seinem Text, der auf intra- und paratextueller Ebene veranschaulicht, wie radikale Verfechter zeitgenössischer Hypersensibilität den von ihnen eingeforderten Werten der Inklusion und Toleranz gegenüber seiner Darstellung ‹politisch inkorrekt› intimer Wunschkonstruktionen nicht gerecht werden und angesichts seiner Darstellung des Innenlebens eines an Magersucht erkrankenden *queeren* Mannes aufgrund von ‹Traumatisierungsgefahr› sogar zur Zensur aufrufen.

II.10.1 Bazzi im Dialog mit seinen Lesern

Der Ärger von Bazzis Leserschaft ist zunächst auf eine naheliegende Vermutung zeitgenössischer *mainstream*-Literaturrezeption zurückzuführen, die davon ausgeht,

636 Aja Romano: A History of ‹Wokeness›. Stay Woke: How a Black Activist Watchword Got Co-Opted in the Culture War (09.10.2020). <https://www.vox.com/culture/21437879/stay-woke-wokeness-history-origin-evolution-controversy> [letzter Zugriff: 12.09.2023].

637 Ingolf Dalferth: Ideologische Selbstzerstörung. Kritische Anmerkungen zur allgemeinen Entwicklung an den Universitäten in den USA. In: *Zeitzeichen*. https://zeitzeichen.net/node/8764#_ftn7 [letzter Zugriff: 12.09.2023].

638 Besondere mediale Aufmerksamkeit erlangten etwa 2021 die niederländische Neuübersetzung von Dantes *Divina Commedia*, in der Teile der Beschreibung des islamischen Propheten Mohammed in der Hölle gestrichen wurden, um Muslime nicht zu verletzen, sowie 2022 der von *Fridays for Future* verbotene Auftritt der Sängerin und Cellistin Ronja Maltzahn, da diese sich als weiße Person weigerte, ihre Dreadlocks abzuschneiden, welche als Symbol kultureller Aneignung und damit als ‹rassistisch› eingestuft wurden. Vielfach diskutiert wurde darüber hinaus u. a. über britische Universitäten, die Werke von Dickens, Shakespeare, Jane Austen und Charlotte Brontë aufgrund von Sexismus, Rassismus, Tierleid u. ä. für Studierende der Anglistik mit Trigger-Warnungen versehen.

dass Autoren nur über traumatische und diskriminierende Erfahrungen schreiben können und sollten, von denen sie selbst betroffen sind.⁶³⁹ Diese Prämisse hat in den Onlineforen zur Verwechslung zwischen Autor, Erzähler und Protagonisten geführt. In der Tat scheint sich der Erzähler und Protagonist in autofiktionaler Manier⁶⁴⁰ mit dem Autor zu identifizieren: Seine *queere* Identität, seine Vorliebe für Yoga und der konkrete Verweis auf vorige Erzählwerke, Meinungsartikel und Interviews, die Jonathan Bazzi zugeordnet werden könnten, legen eine referentielle Lektüre nahe. Diese wird allerdings durch die Anonymität der Erzählerstimme nicht vereindeutigt, sodass der Text gattungstheoretisch nicht einwandfrei rubriziert werden kann und hier als fiktionaler Gedankenstrom bezeichnet wird. Gleich zu Beginn des Textes beschreibt dieser anonyme Ich-Erzähler die Verfechter der *body positivity* als moralisierenden und von der eigenen Unfehlbarkeit überzeugten «Chor der Gerechten», dessen Grundsatz der Toleranz für «alle» Körperformen angesichts seines Wunsches nach körperlicher «Auszehrung» an seine Grenzen stoße.⁶⁴¹ Durch das gewählte Kriegsvokabular erscheint der Einsatz für Körperpositivität und uneingeschränkte Selbstliebe als dogmatische Ideologie mit diktatorischen Zügen: Eine «Armee wunderbarer, riesiger Wesen»⁶⁴² möchte ihm vorgeben, was er zu träumen hat («Te lo dico io cosa devi sognare»).⁶⁴³ Demgegenüber präsentiert Bazzi die als «lächerlich» und «übertrieben» herabgewürdigte Front derjenigen, die sich dem Druck des hyperrealen Schönheitskults durch Botox, strenge Diäten und operative Eingriffe hingeben:

Noi ridicoli ed esagerati, deprivati di calorie e rifatti, noi bambole di gomma e labbra a canotto, noi affamati o con gli impianti sottocutanei, noi incapaci di accodarci al flusso dell'amore di sé

639 Vgl. dazu etwa die Sensitivity-Readerinnen Elif Kırömeroğlu und Victoria Linnea, die auf ihrer Plattform die Diskriminierungserfahrung von Betroffenen in den Gebieten Rassismus, Sexismus, LGBTQIA+, Behinderung, *fat shaming* u.v.m. anbieten, da sie davon ausgehen, dass nur Betroffene «sensibel» und «authentisch» über Diskriminierungserfahrungen sprechen können: Elif Kırömeroğlu/Victoria Linnea: Sensitivity Reading. <https://sensitivity-reading.de/> [letzter Zugriff: 12.10.2023]. An dieser Stelle erlaube ich mir als Autorin aus meinem Text hervorzutreten, um mich, wie zunehmend auch im wissenschaftlichen Diskurs erwünscht wird, in Hinblick auf meinen Untersuchungsgegenstand autobiographisch zu positionieren: Ich habe nie an einer Essstörung gelitten und halte die autobiographische Erfahrung auch nicht für eine Garantie, um die literarische Ausgestaltung eines Themenkomplexes aus einer Perspektive der Objektivität und wissenschaftlichen Distanz analysieren zu können.

640 Vgl. zur Autofiktion: Claudia Jacobi: *Proust dixit ?*, S. 20–32.

641 Jonathan Bazzi: *Lascio a voi la body positivity. Io voglio solo essere magro*. In: *Domani* (20.08.2021). <https://www.editorialedomani.it/idee/cultura/body-positivity-corpi-bellezza-immagine-nt6005li> [letzter Zugriff: 10.09.2023].

642 «voi andate bene come siete, grandi, piccoli, giovani, anziani, floridi, pienotti, gioiosamente imbolstiti, tutti perfetti, esercito di meravigliose creature gigantesche», ebda.

643 Ebda.

senza condizioni. Noi iperattivi, accaniti, fissati, fuori misura e sempre più nascosti, infognati ad assembrarci e cambiarci i colori. Noi poco convinti dalla buona novella che ci salva tutti [...].⁶⁴⁴

Durch den Dualismus ‹noi› vs. ‹voi› werden die verhärteten Kriegsfronten auch auf sprachlicher Ebene hervorgehoben. Während die Armee der ‹großen, kleinen, jungen, alten›, der ‹fülligen› oder ‹erschlafte[n]› ‹perfekten Wesen› ihre ‹Rettung› in der ‹heilsbringenden Botschaft› der *body positivity* sehen, stilisiert der Protagonist die an mittelalterliche *anorexia mirabilis* erinnernde ‹körperliche Selbstauszehrung›⁶⁴⁵ zu seinem persönlichen Heilsweg. Im Sinne Robert Gugutzers wird der Körper in diesem Kontext zur neuen ‹Sozialform des Religiösen›, die die Frage der Transzendenz vom Jenseits ins Diesseits verschiebt und die sinnstiftenden Funktionen institutionalisierter Religionen übernimmt.⁶⁴⁶ Ein ‹Guru der Langlebigkeit›, der den Ersatz des Mittagessens durch Kaffee predigt, erscheint in der Rolle des Propheten. Ihm widmet der Protagonist sein Vaterunser. Darüber hinaus definiert er sein eigenes Hungern als ‹Puja›, d. h. als buddhistisch-hinduistisches Ritual der Ehrerweisung an die ‹erleuchtenden Gebote› seines Messias: ‹Sia fatta la tua volontà, genio della autoconsunzione: brucio il mio appetito sulla puja dei tuoi precetti luminosi›.⁶⁴⁷ Später werden auch der Fitness-trainer und eine im Internet bekannte ‹Beauty-Guru› als ‹Retter› in der Not dargestellt und die Rituale des Ashtanga Yoga als spiritueller Weg der Erleuchtung idealisiert.

Die *Domani*-Community hat Bazzis Text wörtlich genommen und ihn dem Autor zufolge ‹missverstanden›. Ihm wurde u. a. ‹Verherrlichung der Magersucht› und ‹Grossophobie› vorgeworfen, was als ‹diskriminierend›, ‹unsensibel› und ‹traumatisierend› für eine potentiell betroffene Leserschaft eingeordnet wurde.⁶⁴⁸ In der Tat übersehen diese Kritiker die Tatsache, dass das Körperempfinden des Protagonisten unmissverständlich als pathologisch dargestellt wird, etwa wenn er akribisch Kalorien zählt, wie ein Besessener Sport treibt, sich bei jedem Bissen Focaccia und Spaghetti ‹kontaminiert› fühlt, sein Gewicht unzählige Male am Tag kontrolliert und er es als seinen sehnlichsten Wunsch beschreibt, sich in einen ‹Grashalm› zu verwandeln.⁶⁴⁹ Der Blick auf *body positivity* und *fat acceptance*

644 Ebda.

645 Ebda. Zum Begriff der *anorexia mirabilis* vgl. S. 3 der vorliegenden Arbeit.

646 Vgl. hierzu Robert Gugutzer S. 24 der vorliegenden Arbeit.

647 Jonathan Bazzi: *Lascio a voi la body positivity*. <https://www.editorialedomani.it/idee/cultura/body-positivity-corpi-bellezza-immagine-nt6005li> [letzter Zugriff: 10.09.2023].

648 Vgl. dazu: Jonathan Bazzi: *Quel racconto è uno spot all'anorexia. Le polemiche sul racconto sulla body positivity: Jonathan Bazzi risponde ai lettori*. In: *Domani* (25.08.2021). <https://www.editorialedomani.it/idee/cultura/quel-racconto-e-uno-spot-allanorexia-jonathan-bazzi-risponde-ai-lettori-ps6ekd2o> [letzter Zugriff 16.09.2023].

649 Jonathan Bazzi: *Lascio a voi la body positivity*. <https://www.editorialedomani.it/idee/cultura/body-positivity-corpi-bellezza-immagine-nt6005li> [letzter Zugriff: 10.09.2023].

ist dementsprechend eindeutig der Perspektive eines Erzählers zuzuordnen, der gerade eine Essstörung entwickelt und eine damit einhergehende verzerrte Körperwahrnehmung hat bzw. an einer Körperdysmorphen Störung leidet – was durch die Sorge seines Lebensgefährten um seine hervorstechenden Beckenknochen und seine offensichtlich anorektische Ernährungsberaterin zusätzlich bestätigt wird. Damit ist der Text keineswegs als Apologie der Anorexia nervosa, sondern vielmehr als innerer Konflikt eines Subjekts zu verstehen, das nicht in der Lage ist, seine persönlichen, als pathologisch gekennzeichneten Idealvorstellungen dem ›politisch korrekten‹ Diktum uneingeschränkter Selbstliebe anzupassen:

Il corpo degli altri non vi riguarda, mai giudicare, si dice, ho detto, mi sento dire: e qui si trova anche la mia colpa, la mia contraddizione. Perché nel momento in cui dichiaro i desideri e sogni sul fisico, mio stesso fisico, non sto forse esibendo uno sfondo ideale? E di più: una prescrizione, un modo in cui le cose dovrebbero stare. No, mi rassicuro, vi rassicuro: questo vale per me e me solo. [...]. Bisogna amarsi come si è, oggi si dice, dunque accontentarsi, trovare il bello che già sta sotto gli occhi, ma il desiderio è irrefrenabile [...].⁶⁵⁰

Das ›ephebisches-jünglingshafte‹⁶⁵¹ Körperideal geht auch in diesem Fall mit einer Form von Sexualabwehr einher. Der Protagonist lehnt Übergewicht im gleichen Maße wie die hypermuskulösen Körper ab, die sich bei *Crossfit* vollpumpen und auf *queeren Dating Apps* besonders erfolgreich sind. Schließlich sei unsere erotische Vorstellungswelt – entgegen jeglicher *body positivity* – in den 1970er-Jahren stehengeblieben, wie die homosexuelle Online-Pornographie zeige, die vom Typus ›Stier, Mufflon, Epigone des Donnergotts Thor‹ dominiert werde. Ganz im Gegensatz dazu strebt der Protagonist nach einem vorpubertären, nicht geschlechtsreifen Körper,⁶⁵² was als klare Ablehnung der toxischen Männlichkeitsbilder gelesen werden kann, die im Internet und in den sozialen Medien idealisiert werden und einer ›visuellen Vergewaltigungskultur‹ entspringen:

Ad esempio tra gli omosessuali che ho attorno e vedo sfilare sui social va di moda l'ipertrofia procurata dai grossi carichi: si ingrossano col crossfit, si rinchiodono ore e ore in questi capannoni zuppi di sudore, sognando di diventare tori, mufloni, epigoni di Thor, così da guadagnare punti sulle app di dating, dato che l'immaginario, checché se ne dica, è fermo agli anni Settanta, unito alla cultura visuale dello stupro veicolata dal porno online.⁶⁵³

Die negative Rezeption von Bazzis Text geht nicht zuletzt aus einem gattungstheoretischen Missverständnis hervor: *Lascio a voi la body positivity* ist in einer

650 Ebda.

651 Ebda.

652 «Mai uomo, mai adulto, io resto ancorato al formato bambino. Stadio precedente alla crescita, essere non ancora sessuato», ebda.

653 Ebda.

Sonderausgabe der Zeitung *Domani* innerhalb einer Reihe von Kurzgeschichten erschienen, deren Layout und Paratext nicht von herkömmlichen Zeitungsartikeln abwich. Aus diesem Grund wurde der Text von vielen Lesern als Meinungsjournalismus rezipiert und der Gedankenstrom der literarischen Kunstfigur mit einem Statement seines bis dato als politisch korrektes Mitglied der LGBTQIA+-Community geltenden Autors verwechselt, der laut Kritikern plötzlich eine ernstzunehmende Pathologie wie die Anorexie verharmlose und sogar befürworte.⁶⁵⁴ Eine Gruppe von Leserinnen, die die Fiktionalität des Textes richtig erkannte, machte Bazzi hingegen in einem in *Domani* erschienen öffentlichen Brief zum Vorwurf, dass es keine moralisierende Erzählinstanz gebe, die sich explizit von der Figur distanzieren. Dabei ginge es keineswegs um ‚Zensur‘, sondern ‚lediglich‘ darum, den Autor aufzufordern, seine Erzählweise an die Vorstellungen zeitgenössischer ‚political correctness‘ anzupassen:

Chi muove una critica al racconto (che, per come viene presentato, dà l'impressione di essere un articolo d'opinione) non vuole praticare una censura, o insinuare che non si possa parlare di temi forti in letteratura. C'è tuttavia modo e modo: Volendo fare un raffronto, per chi legge *Lolita* è molto chiaro quale sia la posizione dell'autore nei confronti del suo protagonista e della bambina Dolores: in tutta la narrazione sono presenti elementi che condannano Humbert [...]. Questo atteggiamento è del tutto assente dal racconto di Bazzi, che si legge come se leggerebbe la pagina di un diario o blog pro-ana, vale a dire quel filone di siti, chat, blog e altro atti a far peggiorare la malattia di chi soffre di disturbi del comportamento alimentare.⁶⁵⁵

Diese Forderung – welche eine grundlegende Einschränkung der Freiheit des künstlerischen Ausdrucks und der ästhetischen Komplexität des Werks impliziert – erinnert an die Zensurbestrebungen im Rahmen des Prozesses gegen *Madame Bovary*: Im Jahr 1857 wurde Flaubert vorgeworfen, er glorifiziere den Ehebruch, da es keine Romanfigur oder narrative Autorität gebe, die Emmas Affären moralisch explizit verurteile. Der Vorwurf des 21. Jahrhunderts lautet allerdings nicht mehr ‚Unmoral‘, sondern ‚Unsensibilität‘. Die Kritikerinnen der Onlineplattform fordern ihrem Verständnis nach keine ‚Zensur‘, sondern ‚lediglich‘ eine stilistische Umarbeitung des Textes zur rezeptionsästhetischen Einschränkung verstörender Emotionen und eine Trigger-Warnung, die darauf hinweist, dass im Folgenden potenziell traumatisierende Überlegungen einer Person ausgeführt werden, die

⁶⁵⁴ Vgl. dazu: Tommaso Dal Monte: Su un recente dibattito nato tra giornali e social. In: *Il termopolio*. <https://www.iltermopolio.com/letteratura-e-teatro/jonathan-bazzi-limiti-e-doveri-della-letteratura> [letzter Zugriff: 13.10.2023].

⁶⁵⁵ Arianna Mandorino/Gaia Barlassina u. a.: Quel racconto è uno spot all'anoressia. In: *Domani* (25.08.2021). <https://www.editorialedomani.it/idee/cultura/quel-racconto-e-uno-spot-allanoressia-jonathan-bazzi-risponde-ai-lettori-ps6ekd2o> [letzter Zugriff: 10.09.2023].

krankhaft dünn sein möchte. Dabei scheint die inhaltliche Zusammenfassung in Bazzis ausführlichem Titel, der bereits auf den problematischen Wunsch seiner Kunstfigur verweist, den ‹woken› Leserinnen des 21. Jahrhunderts nicht zu genügen, um daraus eigenständig einen Inhaltshinweis für ihr persönliches Lektüerverhalten abzuleiten:

Mi chiedo come sia possibile che sia stato pubblicato in questo modo. È da quando l'ho letto che cerco le parole per esprimere quanto sia dannoso un testo simile, presentato senza alcun tipo di avvertimento o *content warning*. Il fatto che questo vada spiegato, e non vi sia stato chiaro da prima della pubblicazione, temo denoti una grave mancanza di sensibilità.⁶⁵⁶

Bazzi entgegnet den Vorwürfen mit der These, dass fiktionale Konfrontation gerade dazu beitragen könne, Traumata zu verarbeiten. Er selbst wäre in seiner Persönlichkeitsentwicklung um viele Denkanstöße ärmer, wenn er in seinem Leben keine schmerzhaften Lektüreerfahrungen gemacht hätte, die den Verarbeitungsprozess seiner persönlichen Traumata angeregt hätten. Bazzi lehnt die ‹sterile Utopie› eines Verständnisses von Kunst als *safe space* ab und bezeichnet diese als ‹ästhetische Verarmung›. Er besteht darauf, dass Verstörendes eine unkontrollierbare, jedoch wesentliche Erfahrung der menschlichen Existenz sei. In diesem Sinne müsse eher auf Strategien der Bewältigung als der Vermeidung gesetzt werden. Dabei könne Kunst eine tragende Rolle einnehmen:

E devo ammettere che mi lascia perplesso la richiesta di 'trigger warning', di avviso per i più sensibili, ovvero l'idea che libri, film e canzoni in definitiva non ci debbano fare male, che in essi sia bene trovare riprodotti i termini di un discorso in cui stiamo comodi, protetti. L'idea che i traumi non debbano essere rievocati, come in una specie di eterna convalescenza. Questa utopia igienista di un mondo finzionale senza scosse, agguati, nasconde un'idea un po' povera di cosa debba essere un'esperienza estetica. Quante occasioni in meno di pensiero o trasformazione, anche sofferta sulle prime, dolorosa, avrei avuto se non mi fossi imbattuto in opere e narrazioni che hanno rievocato e insieme infuso nuova luce sui miei traumi, sulle cose che nella mia vita non sono andate come avrebbero dovuto. [...]. Non si può che ribadire l'ovvio: il conflitto fa parte della condizione umana e, mentre proviamo a ridurre gli effetti più devastanti, dobbiamo anche abituarci ad abitarlo, a convivervi. A trovare strategie di trasformazione e non solo di evitamento. Su questo il sogno totalitario di un certo attivismo digitale mi sembra abbia margini di miglioramento (anche perché certi toni e certi slanci aggressivi non fanno che immettere in circolo altra violenza).

Der moralisierende ‹Totalitarismus› einer bestimmten Ausprägung des ‹digitalen Aktivismus›, den Bazzi hier wegen seiner ‹Aggressivität› und seines ‹Gewaltpotentials› kritisiert, reproduziert mit anderen Worten die bereits in seinem Gedankenstrom formulierte Kritik am ‹woken› Zeitgeist. Die Tatsache, dass Bazzi

656 Ebda.

bei vielen Lesern mit dem Vorwurf der Diskriminierung, Intoleranz, Unsensibilität und Traumatisierungsgefahr über Nacht in Ungnade fiel, scheint den in *Lascio a voi la body positivity* formulierten Vorwurf auf paratextueller Ebene tatsächlich zu bestätigen: Aus der selbstgerechten Position moralischer Überlegenheit heraus werde Sensibilität, Inklusion und Toleranz gepredigt, wobei ebendiese Werte gegenüber Menschen mit ›politisch inkorrekten‹ Wünschen und Meinungen nicht eingehalten werden und die Darstellung des Innenlebens einer an Magersucht leidenden Person aufgrund von Traumatisierungsgefahr dem Aufruf nach Zensur unterliegt. Dadurch verstoße der radikale digitale Aktivismus gegen seine eigenen Glaubenssätze. Diese These ergibt sich in Bazzis Text aus den imaginierten Kommentaren der Vertreter der *body positivity* (welche in der späteren Online-Diskussion Realität wurden): Sie verurteilen wertende Äußerungen über Übergewicht und setzen sich gegen die Pathologisierung von adipösen Menschen ein, stigmatisieren Untergewicht jedoch mit einem ebenso großen Mangel an Empathie, indem sie den betroffenen Protagonisten schonungslos als ›psychisch krank‹ einstufen⁶⁵⁷ und wenig einfühlsam über seinen Körper urteilen.⁶⁵⁸ Damit deckt sich der von Bazzi dargestellte ›politisch korrekte‹ Diskurs weitgehend mit den im vorigen Kapitel veranschaulichten gängigen Handlungsmustern des zeitgenössischen *Mainstream*-Kinos, die die ›gute‹, füllige Protagonistin einer ›bösen Dünnen‹ gegenüberstellen, wodurch *fat shaming* im Namen der Körperpositivität lediglich durch *skinny shaming* ersetzt wird.

II.10.2 Fazit

Aus Bazzis Distanzierung von der *body positivity* ergibt sich keineswegs im Umkehrschluss die von seinen Kritikern heraufbeschworene Apologie der Magersucht. Vielmehr erscheint der unumstritten verstörende Wunsch des Protagonisten nach ›Selbstauszehrung‹ als rhetorisches Mittel, um die radikale Position seiner Gegner als genauso beunruhigend wie seine eigenen Körperideale herauszustellen, was insbesondere durch die eindrucksvolle Kriegsrhetorik sinnfällig wird. Bedingungslose Körperpositivität erscheint damit in *Lascio a voi la body positivity* als ebenso diktatorisch wie das Festhalten an unrealistischen und diskriminierenden Schönheitsidealen. Bazzi kritisiert die radikalen Ausprägungen dieses neuen Trends als Dogma, welches den Anspruch erhebt, vorigen Idealen

657 «[...] forse hai un problema, perché non valuti un percorso di psicoterapia. Infine: certi sogni sono sbagliati, malsani. Certi sogni vanno estirpati. Te lo dico io cosa devi sognare», ebda.

658 «Sessanta chili per un metro e ottanta di altezza. Troppo poco, sottopeso», ebda.

moralisch überlegen zu sein, indem es einen Schönheitskanon schafft, welcher alles umfasst, was früher als ‚Makel‘ galt: Zu Werbezwecken werden seit einigen Jahren auch von großen Modehäusern den herkömmlichen Schönheitsstandards weitgehend entsprechende Models gewählt, die aber über eine Eigenschaft verfügen, welche bis vor kurzem noch stigmatisiert wurde (mehrheitlich Gewicht und Hautfarbe). Die Fetischisierung dieses ‚Makels‘ erinnert nun daran, dass dieser vorgestern noch zur ‚Exklusion‘ aus dem Schönheitskanon geführt hätte, aber heute endlich die Legitimation erhält, auch als ‚schön‘ angesehen werden zu dürfen. Inwiefern dieses ‚inklusive‘ Phänomen seinerseits mit einer problematischen Stigmatisierung einhergeht, die ‚Makel‘ von gestern für die Werbeindustrie instrumentalisiert, ist eine Frage, die im ‚weltoffenen‘ und ‚inkluisiven‘ *Diversity*-Diskurs von heute unerwünscht zu sein scheint.

III Schlussreflexion und Ausblick

Die zehn vorausgehenden *close readings* haben im Rahmen der unterschiedlichsten kulturellen Kontexte von Südwesteuropa über Südamerika und den Maghreb bis hin zu Westafrika und punktuellen Vergleichen mit Kanada verdeutlicht, dass durch den literarischen Diskurs über Essstörungen zeitgenössische Machtverhältnisse sowie sozial etablierte Normen und Tabus gespiegelt, verhandelt, aufgedeckt und gesprengt werden. Dabei dürften die Einzelanalysen insgesamt veranschaulicht haben, dass literarischen Texten in diesem Kontext eine vornehmlich subversive Funktion zukommt: Nahezu alle hier untersuchten Narrative der Essstörung haben eine unterschiedlich stark ausgeprägte Schockästhetik gemeinsam, die durch die brutalen Beschreibungen geschändeter oder gequälter Körper, physischer Abjektion, stigmatisierender Klischees sowie körperlicher und psychologischer Gewalt im Rahmen toxischer zwischenmenschlicher Beziehungen die Grausamkeit etablierter Ordnung vorführt und den Rezeptionsakt selbst zu einem nachhaltig verstörenden Erlebnis macht. In Lena Schönwälders Sinne können derartig gewaltvolle Narrative in Literatur und Film als kalkulierte Aktivierung des Rezipienten verstanden werden, dessen affektive Teilhabe und intellektuelle Reflexion sowohl über realistisch als auch über hyperbolisch dargestellte soziale Missstände durch das Textmedium evoziert werden sollen.⁶⁵⁹ Die Kunst macht uns dadurch, auch im Vergleich zu klinischen Studien über körperpathologische Phänomene, ein besonderes Angebot: «sich bewegen zu lassen, aber auch – durch ästhetische Erfahrung – ein kritisches Bewusstsein für den Menschen und die Welt, in der er lebt, zu entwickeln».⁶⁶⁰

In zeitgenössischen Narrativen der Essstörung nimmt der Frauenkörper immer wieder eine besondere Rolle ein, indem er zur Projektionsfläche hierarchischer Geschlechter- und Gesellschaftsordnungen wird. Zwar wurden im Laufe der vorliegenden Studie insbesondere durch Narrative der *body positivity* aus dem letzten Jahrzehnt immer wieder Bemühungen deutlich, den weiblichen Körper von hegemonialen Schönheitsdiktaten zu befreien, dabei wurde jedoch die ungebrochene Fixierung auf Äußerlichkeiten kritisch herausgearbeitet und gezeigt, dass letzten Endes in vielen Fällen lediglich divergierende Ideale gegeneinander ausgetauscht und im Sinne der kapitalistischen Werbeindustrie instrumentalisiert werden: Statt dem Diktum entgegenzuwirken, Frauen über ihren Körper zu definieren, wird Untergewicht nunmehr in sozialen Netzwerken und Massenmedien vielfach stig-

659 Lena Schönwälder: *Schockästhetik*, S. 288.

660 Ebd., S. 291.

matisiert und weibliche Rundungen erotisiert⁶⁶¹ bzw. ein hyperrealistisches Ideal generiert, das ohne digitale Filter oder operative Eingriffe überhaupt nicht mehr erreicht werden kann.⁶⁶²

Während in Bezug auf weibliche *Size Zero*-Models in der öffentlichen Meinung zumindest Einigkeit herrscht, diese von den internationalen Laufstegen verbannen zu wollen, bringen männliche Magermodels auf den Fashion Weeks deutlich weniger Schlagzeilen⁶⁶³ und sind auch im *body positivity movement* stark unterrepräsentiert.⁶⁶⁴ Das Ungleichgewicht der Kapitelverteilung der vorliegenden Studie in Bezug auf die Geschlechtsidentität der Protagonisten zeigt, dass der männliche Körper, trotz der faktisch steigenden Anzahl essgestörter Männer seit 2008,⁶⁶⁵ über Fettleibigkeit hinaus auch in zeitgenössischen Narrativen der Essstörung kaum Erwähnung findet.

Wie das Kapitel II.10 gezeigt hat, bricht Jonathan Bazzi mit seiner Beschreibung des ‚politisch inkorrekten‘ Wunsches seines *queeren* Protagonisten nach körperlicher Auszehrung ein diskursives Tabu. Dabei sind homosexuelle Männer laut einer Studie der Colombia University aus dem Jahr 2007 einem im Vergleich zu heterosexuellen Männern um das Dreifache erhöhten Risiko ausgesetzt, an Magersucht oder Bulimie zu erkranken.⁶⁶⁶ Laut einer Studie der amerikanischen *National Eating Disorders Association* aus dem Jahr 2018 hat sich das Risiko in der LGBTQIA+-Szene mittlerweile auf vierundfünfzig Prozent erhöht, wobei Transpersonen mit einer Inzidenz von einundsiebzig Prozent am stärksten gefährdet sind.⁶⁶⁷

Dieser Tatsache ungeachtet scheint das Plädoyer für einen dünnen Körper aus dem Mund eines offensichtlich an einer körperdysmorphen Störung leidenden homosexuellen jungen Protagonisten seiner ‚politisch korrekten‘ Leserschaft zu viel Toleranz abzufordern und führt aufgrund von ‚Traumatisierungsgefahr‘ sogar

661 Vgl. dazu die Ausführungen auf S. 227–228 der vorliegenden Studie.

662 Vgl. hierzu S. 11.

663 Vgl. z. B. Julia Hackober: Auch Männermodels werden immer dünner. In: *Die Welt* (2015). www.welt.de/iconist/article136864366/Auch-Maennermodels-werden-immer-duenner.html [letzter Zugriff: 11.10.2023].

664 Emmanuel Colssy/Johanna Senn: ‚Das nährt Selbstzweifel‘ – Modewelt zeigt kaum diverse Männerkörper. In: *20 Minuten* (2023). <https://www.20min.ch/story/maenner-warten-vergeblich-auf-body-positivity-in-der-mode-63830731608> [letzter Zugriff: 08.10.2023].

665 Vgl. Fußnote 630.

666 Matthew B. Feldman/Ilan H. Meyer: Eating Disorders in Diverse Lesbian, Gay, and Bisexual Populations. In: *International Journal of Eating Disorders* 40, 3 (2007), S. 218–226.

667 Calvin Stowell: Over Half of LGBTQ Youth in New National Survey Have Been Diagnosed with Eating Disorders. In: *National Eating Disorders Association* (2018). <https://www.nationaleatingdisorders.org/over-half-lgbtq-youth-new-national-survey-have-been-diagnosed-eating-disorders> [letzter Zugriff: 08.10.2023].

zum Aufruf nach Zensur.⁶⁶⁸ Die Tatsache, dass Jonathan Bazzi als homosexuelle, sich als non-binär und genderfluid identifizierende Person, die in ihrem journalistischen und literarischen Werk für den Abbau von diskriminierenden Körper- und Genderstereotypen eintritt, einen anti-körperpositiven Protagonisten schafft, erscheint besonders radikalen Lesern als schwer zu verkraftender Widerspruch. Diese Leser sind in ihren Onlinereaktionen nicht in der Lage, ihren eigenen Grundsätzen der Empathie, Sensibilität und Inklusion nachzukommen, wenn es um einen Protagonisten geht, der einer diskriminierten Minderheit angehört und gleichzeitig selbst diskriminierende Wertvorstellungen verinnerlicht hat. Während Bazzis Protagonist sein problematisches Schönheitsideal ausschließlich auf den eigenen Körper projiziert, belegen psychosoziale Studien, dass Körperkult, Grossophobie und *bodyshaming* in der Schwulenszene besonders verbreitet sind.⁶⁶⁹ Die Virulenz der Onlinereaktionen auf Bazzis Gedankenstrom mag nicht zuletzt darauf zurückzuführen sein, dass die Tatsache, dass auch diskriminierte Gruppen ihrerseits diskriminierende Werte verinnerlicht haben können und selbst gleichermaßen Opfer und Täter sozialer Stigmatisierung sein können, für dogmatisch argumentierende Leser schwer zu akzeptieren ist.

Insgesamt kämpfen Männer heutzutage zunehmend mit Schönheitsdiktaten, von denen Frauen durch aktuelle Bestrebungen der *body positivity* zumindest theoretisch befreit werden sollen. Körpersoziologische Studien belegen den zunehmenden Druck, den die westliche Gesellschaft auf den Männerkörper ausübt. Robert Gugutzer spricht etwa von «Sportsucht» und «Muskeldystrophie»,⁶⁷⁰ welche umgangssprachlich auch als «Adoniskomplex» oder «Biggerexie» bezeichnet wird. Auch von diesem Phänomen sind bi- und homosexuelle Männer laut klinischen Studien bis zu sechs Mal häufiger als ihre heterosexuellen Altersgenossen betroffen.⁶⁷¹ Das Konzept der Muskeldystrophie wurde erstmals 1993 von Harrison G. Pope, David L. Katz und James I. Hudson als «Reverse anorexia» geprägt,⁶⁷² um Bodybuilder zu beschreiben, die sich, ihrer realen Muskelmasse ungeachtet, als «schmächtig» und

⁶⁶⁸ Vgl. in Bezug auf den folgenden Absatz die Ausführungen auf S. 236 der vorliegenden Studie.

⁶⁶⁹ Olivia Foster-Gimbel/Renee Engeln: Fat Chance! Experiences and Expectations of Antifat Bias in the Gay Male Community. In: *Psychology of Sexual Orientation and Gender Diversity* 3, 1 (2016), S. 63–70.

⁶⁷⁰ Robert Gugutzer: Wer bin ich? Körperkult und Sportsucht. In: *Frankfurter Allgemeine Magazin* (2020). https://www.uni-frankfurt.de/95691687/Gugutzer_K%C3%B6rperkult_und_Sportsucht_FAS_22_11_2020.pdf, S. 28–29 [letzter Zugriff: 10.10.2023].

⁶⁷¹ Scott Griffiths/Steward B. Murray u. a.: Anabolic Steroid Use Among Gay and Bisexual Men Living in Australia and New Zealand: Associations with Demographics, Body Dissatisfaction, Eating Disorder Psychopathology, and Quality of Life. In: *Drug Alcohol Depend* 181, 1 (2017), S. 170–176.

⁶⁷² Harrison G. Pope/David L. Katz u. a.: Anorexia nervosa and «Reverse Anorexia» Among 108 Male Bodybuilders. In: *Comprehensive Psychiatry* 34, 6 (1993), S. 406–409.

«unzureichend muskulös» wahrnehmen und durch exzessives Sporttreiben, die Einnahme von Nahrungsergänzungsmitteln oder gar Dopingpräparaten ein hypertrophes maskulines Ich schaffen. Die verzerrte Selbstwahrnehmung der Betroffenen wird von Pope, Katz und Hudson mit Magersüchtigen verglichen, die ihr eigenes Körperbild verzerrt als «zu dick» empfinden. Laut *Men's Health* handelt es sich beim Adoniskomplex um die einzige Essstörung, die häufiger bei Männern als bei Frauen vorkommt,⁶⁷³ wobei die genauen psychischen Ursachen noch weitgehend unerforscht sind und aus medizinischer Sicht offen bleibt, ob es sich um eine Ess- oder eine Zwangsstörung handelt.⁶⁷⁴

Letztlich kann festgehalten werden, dass der Druck auf den Körper durch den Einfluss sozialer Netzwerke und digitaler Bildbearbeitung in den 2020er-Jahren trotz Bemühungen um inklusivere und anti-diskriminierende Schönheitsideale für alle Geschlechter deutlich zugenommen hat. Die komplexen zeitgenössischen Phänomene finden allmählich auch in Bezug auf Darstellungen des *queeren* und männlichen Körperkults Eingang in die Literatur, man denke etwa an Walter Sitis Romanwerk, in dem Homoerotik und Bodybuilding eine zentrale Rolle spielen,⁶⁷⁵ an Mauro Covacichs *A perdifiato* (2005) oder Jonathan Bazzis *Febbre* (2020). Damit bleibt zu hoffen, dass die vorliegende Studie einen Impuls zur weiteren Auseinandersetzung bietet, die insbesondere im Zusammenhang mit diversen sexuellen Orientierungen und Geschlechtsidentitäten weiterhin ein anregendes und kaum bearbeitetes Forschungsfeld darstellt.

673 Tove Maria Hortmann: Muskelsucht erkennen. Das steckt hinter dem Adonis-Komplex. In: *Men's Health* (2018). www.menshealth.de/behandlung/muskelsucht-das-steckt-hinter-dem-adonis-komplex/ [letzter Zugriff 11.10.2023].

674 Therapie-Centrum für Essstörungen (Hg.): Was ist Biggerexie? http://www.tce-essstoerungen.de/ueber-tce/haeufige_fragen/was_ist_Biggerexie.php [letzter Zugriff : 11.10.2023]; Moritz Julian Maier: Excessive Bodybuilding as Pathology? A First Neurophysiological Classification. In: *The World Journal of Biological Psychiatry* 20, 8 (2017), S. 626–636.

675 Vgl. zur Darstellung des Bodybuilders bei Walter Siti: Claudia Jacobi: *Proust dixit ?*, S. 203–233.

Bibliographie

Primärliteratur

- Barthes, Roland: *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil 1975.
- Bazzi, Jonathan: Lascio a voi la body positivity. Io voglio solo essere magro. In: *Domani* (20.08.2021).
<https://www.editorialedomani.it/idee/cultura/body-positivity-corpi-bellezza-immagine-nt6005li>
[letzter Zugriff: 10.09.2023].
- Bouraoui, Nina: *La voyageuse interdite*. Paris: Gallimard 1991.
- Bross, Simón: *Malos hábitos*. Mexiko-Stadt: Altavista Films 2005.
- Caratini, Sophie: *La fille du chasseur*. Vincennes: Thierry Marchaisse 2011.
- Devi, Ananda: *Manger l'autre*. Paris: Zulma 2021.
- Esteban, Beatriz: *Seré frágil*. Barcelona: Planeta 2017.
- Falco, Giorgio: *Il paradosso della sopravvivenza*. Turin: Einaudi 2023.
- Flaubert, Gustave: Madame Bovary. In: Albert Thibaudet (Hg.): *Œuvres de Flaubert. La tentation de Saint Antoine, Madame Bovary, Salammbô*. Paris: Gallimard 1946.
- Fontane, Theodor: *Effi Briest*. Stuttgart: Reclam 2002 [1969].
- Grandes, Almudena: Malena, una vida hervida. In: Dies.: *Modelos de Mujer*. Barcelona: Tusquets 1996, S. 71–105.
- Huston, Nancy: *La virevolte*. Arles: Actes Sud 1994.
- Houellebecq, Michel: *Les particules élémentaires*. Paris: Flammarion 1998.
- Houellebecq, Michel: *Plateforme*. Paris: Flammarion 2001.
- Kherbiche, Sabrina: *La Suture*. Alger: Laphomic 1993.
- Lienas, Gemma: *Billete de ida y vuelta*. Barcelona: Planeta 2014.
- Martínez de Mingo, Luis: *Morir de hambre: Cartas a una anoréxica*. Barcelona: Diagonal 2002.
- Mokeddem, Malika: *L'Interdite*. Paris: Grasset 1993.
- Mokeddem, Malika: *Les Hommes qui marchent*. Paris: Grasset 1997.
- Mokeddem, Malika: *La transe des insoumis*. Paris: Grasset 2003.
- Mokeddem, Malika: *Mes hommes*. Paris: Grasset 2005.
- Mokeddem, Malika: *Je dois tout à ton oubli*. Paris: Grasset 2008.
- Nothomb, Amélie: *L'Hygiène de l'assassin*. Paris: Albin Michel 1992.
- Nothomb, Amélie: *Métaphysique des tubes*. Paris: Albin Michel 2000.
- Nothomb, Amélie: *Robert des noms propres*. Paris: France loisirs 2002.
- Nothomb, Amélie: *Biographie de la faim*. Paris: Albin Michel 2004.
- Passoni, Moara: *Éxtase*. São Paulo: Busca Vida Filmes 2020.
- Puerto, Carlos: *Rosas blancas para Claudia*. Stuttgart: Schmetterling 2014.
- Rodríguez, Hugo: *Ella es Ramona*. Mexiko-Stadt: Videomax 2015.
- Romero, Antonia: *Peso cero*. Valencia: Diálogo 2007.
- Sánchez Arévalo, Daniel: *Gordos*. Madrid: Alta Films 2009.
- Siti, Walter: *Resistere non serve a niente*. Mailand: Rizzoli 2012.
- Vázquez Montalbán, Manuel: *Tatuaje*. Zaragoza: GP Ediciones 2005.

An dieser Stelle werden nur Werke aufgeführt, aus denen zitiert wurde. Eine vollständige Liste der erwähnten Autoren und Regisseure ist im Autorenverzeichnis zu finden. Vgl. S. 261ff.

Sekundärliteratur

- Abel-Wanek, Ulrike: Körperideal im Wandel. Dicker Bauch als Sexsymbol. In: *Pharmazeutische Zeitung. Die Zeitschrift der deutschen Apotheker* 20 (2014). <https://www.pharmazeutische-zeitung.de/ausgabe-202014/dicker-bauch-als-sexsymbol/> [letzter Zugriff: 10.09.2023].
- Adamo, Stefano: Animal Spirits in Designer Suits. The Representation of Finance in Walter Siti's *Resistere non serve a niente*. In: *Rivista di Storia Economica* 32, 3 (2016), S. 351–379.
- Adams, Carol J.: *The Sexual Politics of Meat. A Feminist-Vegetarian Critical Theory*. New York: Bloomsbury 2015 [1990].
- Angerer, Eva: *Die Literaturtheorie Julia Kristevas. Von Tel Quel zur Psychoanalyse*. Wien: Passagen 2007.
- Aounallah, Soumia: *Poétique de l'écriture de la nature dans les romans de Malika Mokeddem*. Mostaganem: Université Abdelhamid Ibn Badis 2017 [Dissertation]. <http://e-biblio.univ-mosta.dz/bitstream/handle/123456789/13261/th%C3%A8se%20soumia%20finale%20modifi%C3%A9e%20.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [letzter Zugriff: 10.09.2023].
- Arcelus, Jon/Mitchell, Alex J./Wales, Jackie/Nielsen, Søren: Mortality Rates in Patients with Anorexia Nervosa and Other Eating Disorders. A Meta-Analysis of 36 Studies. In: *Archives of General Psychiatry* 68, 7 (2011), S. 724–731.
- Aubrun, Clément: Pourquoi Amélie Nothomb refuse (toujours) l'injonction au mariage. In: *Terrafemina* (19.08.2022). https://www.terrafemina.com/media/je-suis-toujours-enceinte-d-un-livre-i_m560920 [letzter Zugriff: 06.09.2023].
- Bachelard, Gaston: *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris: Librairie José Corti 1942.
- Bachtin, Michail: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2018 [1995].
- Badinter, Elisabeth: L'amour maternel est une chose qui se construit. In: *France TV* (21.01.2021). <https://www.lamaisondesmaternelles.fr/article/l-amour-maternel-est-une-chose-qui-se-construit> [letzter Zugriff: 13.09.2023].
- Bagley, Petra M./Calamita, Francesca/Robson, Kathryn: *Starvation, Food Obsession and Identity: Eating Disorders in Contemporary Women's Writing*. Oxford/New York u. a.: Peter Lang 2018.
- Bahri, Deepika: Disembodying the Corpus: Postcolonial Pathology in Tsitsi Dangarembga's *Nervous Conditions*. In: *Postmodern Culture* 5, 1 (1994), http://muse.jhu.edu/journals/postmodern_culture/v005/5.1bahri.html [letzter Zugriff: 10.09.2023].
- Baldan, Andrea: Der fette Monarch? Darstellungen der Könige und Königinnen des Schlaraffenlandes in Frankreich und Italien (13.–19. Jh.). In: Dembruk, Sofina/Jacobi, Claudia/ u. a. (Hg.): *La Renaissance <trop en corps>. Perspectives croisées sur le corps renaissant*. Heidelberg: Winter 2023, S. 103–119.
- Barker, Clare: Self-starvation in the Context of Hunger: Health, Normalcy and the «Terror of the Possible» in Tsitsi Dangarembga's *Nervous Conditions*. In: *Journal of Postcolonial Writing* 44, 2 (2008), S. 115–125.
- Baron, Christine: Valore del racconto e racconto del valore. *Resistere non serve a niente* di Walter Siti. In: *Narrativa* 42 (2020), S. 51–64.
- Bastaroli, Susanna: Das seltsame Frauenbild in Berlusconi's Italien. In: *Die Presse* (15.11.2010). <https://www.diepresse.com/610685/das-seltsame-frauenbild-in-berlusconi-italien> [letzter Zugriff: 06.09.2023].
- Baudrillard, Jean: *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée 1981.

- Bazzi, Jonathan: Fluid, né maschi né femmine: «Siamo i bambini dai desideri proibiti». In: *Corriere della sera* (10.07.2020). https://www.corriere.it/sette/cultura-societa/20_luglio_10/fluid-ne-maschi-ne-femmine-siamo-bambini-desideri-proibiti-a7a667ae-c062-11ea-ad66-3c342f8d70f1.shtml [letzter Zugriff: 06.10.2023].
- Bazzi, Jonathan: Quel racconto è uno spot all'anorexia. Le polemiche sul racconto sulla body positivity: Jonathan Bazzi risponde ai lettori. In: *Domani* (25.08.2021). <https://www.editorialedomani.it/idee/cultura/quel-racconto-e-uno-spot-allanorexia-jonathan-bazzi-risponde-ai-lettori-ps6ekd2o> [letzter Zugriff: 16.09.2023].
- Beauty & Personal Care Marktreport 2021. <https://de.statista.com/outlook/cmo/beauty-personal-care/brasilien#weltweiter-vergleich> [letzter Zugriff: 10.09.2023].
- Belgacem, Belarbi: La fonction du regard dans *La voyeuse interdite* de Nina Bouraoui. In: *Insaniyat* 29, 30 (2005), S. 115–134.
- Bell, Mebbie: Re/Forming the Anorexic «Prisoner»: Inpatient Medical Treatment as the Return to Panoptic Femininity. In: *Cultural Studies. Critical Methodologies* 6, 2 (2006), S. 282–307.
- Bell, Rudolph: *Holy anorexia*. Chicago: University of Chicago Press 1987.
- Belvaude, Catherine: *Ouverture sur la littérature en Mauritanie. Tradition orale, écriture, témoignages*. Paris: L'Harmattan 1992 [1989].
- Bengoéchéa, Manuel: *La littérature mauritanienne francophone : panorama, analyse, réflexions*. Paris: Université Paris XIII 2006.
- Binswanger, Otto: *Die Hysterie*. Wien: Hölder 1904.
- Bordo, Susan: *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*. Berkeley: University of California Press 1993.
- Bouraoui, Nina: *La voyeuse interdite*. In: *Politis* (27.07.1991).
- Bourdieu, Pierre: *La Distinction: Critique sociale du jugement*. Paris: Minuit 1979.
- Bourdieu, Pierre: La domination masculine. In: *Actes de la recherche en sciences sociales* 84, 4 (1990), S. 2–31.
- Bourdieu, Pierre: *La domination masculine*. Paris: Seuil 2016 [1998].
- Bourdieu, Pierre: *Rede und Antwort*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992.
- Braun, Christina von: *Versuch über den Schwindel. Religion, Schrift, Bild, Geschlecht*. Zürich/München: Pendo Verlag 2001.
- Braun, Christoph/Gründel, Martin/Marberger, Claus/Scherber, Christoph: Beautycheck – Ursache und Folgen von Attraktivität. In: *Leibniz-Institut für Psychologie* (2001). Regensburg: Universität Regensburg. <https://psycharchives.org/en/item/bb4adf8e-0078-4dfd-94e2-ab6c220559dc> [letzter Zugriff: 10.09.2023].
- Brey, Iris: *Female Gaze. Une revolution a l'ecran*. Paris: Editions de l'Olivier 2020.
- Briquet, Paul: *Traité clinique et thérapeutique de l'hystérie*. Paris: Baillière 1859.
- Brussa, Licia: Sex Work in Europe. A Mapping of the Prostitution Scene in 25 European Countries. In: *Amsterdam: TAMPEP European Network for HIV/STI Prevention 2009*. <https://tampep.eu/wp-content/uploads/2017/11/TAMPEP-2009-European-Mapping-Report.pdf> [letzter Zugriff: 06.09.2023].
- Buß, Claudia: *Welche Auswirkungen haben mütterlicher Stress und Trauma auf die fetale und frühkindliche Entwicklung ihres Kindes?* [mündlicher Vortrag]. Berlin: Charité. Institut für Medizinische Psychologie, https://www.fruehehilfen.de/fileadmin/user_upload/fruehehilfen.de/pdf/Kooperationstagung_2016_Folienpraesentation_Buss.pdf [letzter Zugriff: 10.09.2023].
- Butler, Beth Ann: *La Anorexia en la Narrativa Española (1994–2008)*. Florida: Florida State University Electronic Theses, 2009, <https://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu%3A254056> [letzter Zugriff: 09.09.2023].

- Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2018 [1991].
- Calamita, Francesca: *Linguaggi dell'esperienza femminile: disturbi alimentari, donne e scrittura dall'Unità al Miracolo Economico*. Padua: Il Poligrafo 2015.
- Calamita, Francesca: On the Verge of Emotional Hunger: Anorexia, Bulimia and Interpersonal Relationships in Present-Day Italian Women's Writing. In: Bagley, Petra M./Calamita, Francesca u. a.: *Starvation, Food Obsession and Identity: Eating Disorders in Contemporary Women's Writing*. Oxford/New York u. a.: Peter Lang 2018, S. 67–89.
- Campos Salvaterra, Valeria: Comer al otro: retóricas de la alimentación: Una lectura del seminario inédito *Manger l'autre* de Jacques Derrida (1989–1990). In: *Trans/Form/Ação* 43, 4 (2020), S. 343–368.
- Cannamela, Danila: When Appearance Matters: A «Cover-Reading» of *Briciole* by Alessandra Arachi. In: Bagley, Petra M./Calamita, Francesca u. a.: *Starvation, Food Obsession and Identity: Eating Disorders in European Women's Writing. Contemporary Women's Writing*. Oxford/New York u. a.: Peter Lang 2018, S. 187–209.
- Caratini, Sophie: Entretien sur *La fille du chasseur*. In: *Les mots des livres par Laurence Ducourneau*. Enghien: IDFM Radio Enghien (05.03.2014). <https://www.youtube.com/watch?v=UQfrnz1xAwD> (00:06:37) [letzter Zugriff: 23.07.2023].
- Carmen Caña Jiménez, María del: Neoliberalismo somático: sentimientos y afectos en *Malos hábitos*. In: *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 20 (2016), S. 183–202.
- Carof, Solenne: *Grossophobie. Sociologie d'une discrimination invisible*. Paris: Maison des sciences de l'homme 2021.
- Casadei, Alberto: La globalizzazione vista dalla borgata-Italia. Su *Resistere non serve a niente* di Walter Siti. In: Contarini, Silvia/Marras, Margherita u. a. (Hg.): *La letteratura italiana al tempo della globalizzazione*. Paris-Nanterre: Presses Universitaires de Paris Ouest 2014, S. 269–278.
- Codeluppi, Vanni: *Ipermondo. Dieci chiavi per capire il presente*. Rom: Editori Laterza 2012.
- Colussi, Davide: *Resistere non serve a niente* di Walter Siti. In: *Treccani Magazine* (13.06.2013). http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Strega/Colussi.html [letzter Zugriff: 06.09.2023].
- Connell, Raewyn: *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*. Berlin: Springer 2014.
- Cortellessa, Andrea: Futile. In: *Doppiozero* (02.07.2012). <https://www.doppiozero.com/futile> [letzter Zugriff: 06.09.2023].
- Cotiga, Alin: Intrauterine Trauma: An Experiential Group Therapy Approach. In: *Procedia – Social and Behavioral Sciences* 30 (2011), S. 442–447.
- Cotroneo, Martino: Veline. Berühmt auf Italienisch. In: *Biber* (01.09.2010). <https://www.dasbiber.at/content/veline-ber%C3%BChmt-auf-italienisch> [letzter Zugriff: 06.09.2023].
- Cwynar-Horta, Jessica: The Commodification of the Body Positive Movement on Instagram. In: *Stream: Interdisciplinary Journal of Communication* 8, 2 (2016), S. 36–56.
- Dal Monte, Tommaso: Su un recente dibattito nato tra giornali e social. In: *Il termopolio*. <https://www.iltermopolio.com/letteratura-e-teatro/jonathan-bazzi-limiti-e-doveri-della-letteratura> [letzter Zugriff: 13.10.2023].
- Dalferth, Ingolf: Ideologische Selbsterstörung. Kritische Anmerkungen zur allgemeinen Entwicklung an den Universitäten in den USA. In: *Zeitzeichen*. https://zeitzeichen.net/node/8764#_ftn7 [letzter Zugriff: 12.09.2023].
- Damlé, Amaleena: Fasting, Feasting: The Resistant Strategies of (Not) Eating in Ananda Devi's *Le Voile de Draupadi* and *Manger l'autre*. In: *International Journal of Francophone Studies* 22, 3/4 (2019), S. 179–212.

- Dang, Sarah-Mai: *Film, Feminismus und Erfahrung. Chick Flicks oder das Genre des gegenwärtigen Woman's Film* [Dissertationsschrift]. Berlin: Freie Universität Berlin 2014.
- De La Paz Aguilera, María: Los siete pecados capitales en *Modelos de mujer: la incitación de lo prohibido*. In: *Annali Online di Lettere* 1 (2010), S. 38–58.
- Debord, Guy: *La société du spectacle*. Paris: Gallimard 1992.
- Degele, Nina: *Sich schön machen. Zur Soziologie von Geschlecht und Schönheitshandeln*. Berlin: Springer 2004.
- Déjeux, Jean: *La littérature féminine de langue française au Maghreb*. Paris: Karthala 1994.
- Dembruk, Sofina/Chiquet, Olivier/Jacobi, Claudia/Manea, Ioana (Hg.): *La Renaissance <trop en corps>. Perspectives croisées sur le corps renaissant*. Heidelberg: Winter 2023.
- Derrida, Jacques: *Points de suspension. Entretiens*. Paris: Galilée 1992.
- Deutsche Hauptstelle für Suchtfragen (Hg.): Anorexia Nervosa (Magersucht). In: <https://www.dhs.de/suechte/essstoerungen/anorexia-nervosa#:~:text=Menschen%20mit%20einer%20Magersucht%20unterdr%C3%BCcken,als%20Triebbefriedigung%20gesehen%20und%20abgelehnt> [letzter Zugriff: 12.10.2023].
- Devi, Ananda: *Entretien sur <Manger l'autre>*. Bordeaux: Librairie Mollat 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=4LxtMIPF8S4> [letzter Zugriff: 12.10.2023].
- Diezemann, Nina: *Die Kunst des Hungerns. Essstörungen in Literatur und Medizin um 1900*. Berlin: Kadmos 2006.
- Dole, Carol M.: The Return of Pink. *Legally Blond*, Third-Wave Feminism, and Having It All. In: Ferriss, Suzanne/Young, Mallory (Hg.): *Chick Flicks: Contemporary Women at the Movies*. New York: Routledge 2008, S. 58–78.
- Ebstein, Wilhelm: *Die Fettleibigkeit (Corpulenz) und Ihre Behandlung nach Physiologischen Grundsätzen*. Wiesbaden: Bergmann 1883.
- Elias, Norbert: *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Wandlungen der Gesellschaft Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation. Bd. II*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976.
- Esslin, Martin: *Das Theater des Absurden. Von Beckett bis Pinter*. Hamburg: Rowohlt 2006.
- Farr, Daniel: Introduction to the Special Issue: Fat Masculinities. In: *Men and Masculinities* 16, 4 (2013), S. 383–386.
- Feldkamp, Anne: Schönheitsideale. Der pralle Po: Maß aller Dinge? In: *Der Standard* (03.10.2021). <https://www.derstandard.de/story/2000129990779/der-pralle-po-mass-aller-dinge> [letzter Zugriff: 23.09.2023].
- Feldman, Matthew B./Meyer, Ilan H.: Eating Disorders in Diverse Lesbian, Gay, and Bisexual Populations. In: *International Journal of Eating Disorders* 40, 3 (2007), S. 218–226.
- Ferreira-Meyers, Karen: Trauma et écriture autofictionnelle: le cas de l'anorexia nervosa chez Amélie Nothomb et Tsitsi Dangarembga. In: Joseph, Ndinda (Hg.): *Écriture, jeu et enjeux, mythes et représentations de l'alimentaire dans les littératures africaines*. Yaoundé: Editions Clé 2011, S. 131–46.
- Ferriss, Suzanne/Young, Mallory: Introduction: chick flicks and chick culture. In: Ferriss, Suzanne/Young, Mallory (Hg.): *Chick flicks: Contemporary Women at the Movies*. New York: Routledge 2008, S. 1–26.
- Ferriss, Suzanne: Fashioning Femininity in the Makeover Flick. In: Ferriss, Suzanne/Young, Mallory (Hg.): *Chick Flicks: Contemporary Women at the Movies*. New York: Routledge 2008, S. 41–57.
- Fichter, Manfred M.: Essstörungen. In: Schölmerich, Jürgen (Hg.): *Medizinische Therapie 2007/2008*. Berlin: Springer 2007, S. 1553–1558.

- Fischer, Ole: Männlichkeit und Fleischkonsum – historische Annäherungen an eine gegenwärtige Gesundheitsthematik. In: *Medizinhistorisches Journal* 50, 1/2 (2015), S. 42–65.
- Forth, Christopher E.: «Nobody Loves a Fat Man»: Masculinity and Food in Film Noir. In: *Men and Masculinities* 16, 4 (2013), S. 387–406.
- Foster-Gimbel, Olivia/Engeln, Renee: Fat Chance! Experiences and Expectations of Antifat Bias in the Gay Male Community. In: *Psychology of Sexual Orientation and Gender Diversity* 3, 1 (2016), S. 63–70.
- Foucault, Michel: *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard 1966.
- Foucault, Michel: *L'ordre du discours : leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*. Paris: Gallimard 1971.
- Foucault, Michel: *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris: Gallimard 1975.
- Foucault, Michel: *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*. Paris: Gallimard 1976.
- Foucault, Michel: *Dits et écrits*. Paris: Gallimard 2001 [1994].
- Franceschini, Enrico: Stampa estera: commedia finita «Sesso e droga, premier a fondo». In: *La Repubblica* (04.11.2010). https://www.repubblica.it/politica/2010/11/04/news/rass_stamp_a_4_novembre-8731268/ [letzter Zugriff: 06.09.2023].
- Freud, Sigmund: *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Studienausgabe. Bd. 1*. Frankfurt: Fischer 1975.
- Freud, Sigmund: *Psychologie des Unbewußten. Studienausgabe. Bd. III*. Frankfurt am Main: Fischer 1989.
- Freud, Sigmund: *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*. Frankfurt am Main: Outlook 2020 [1905].
- Fuchs, Thomas: Zwischen Leib und Körper. In: Hähnel, Martin/Knaup, Marcus (Hg.): *Leib und Leben. Perspektiven für eine neue Kultur der Körperlichkeit*. Darmstadt: WBG 2013, S. 82–93.
- Fusani, Claudia: Precarie dal «lodevole sorriso» chiedono la mano di Pier Silvio. In: *La Repubblica* (14.03.2008). <https://www.repubblica.it/2008/03/sezioni/politica/verso-elezioni-11/verso-elezioni-11/verso-elezioni-11.html> [letzter Zugriff: 06.09.2023].
- Garrod, Manuel: ¿Por qué la pandemia por obesidad es mucho más letal que la del COVID-19?. In: *Código. La revista de la Canifarma* (04.11.2020). <https://codigof.mx/por-que-la-pandemia-por-obesidad-es-mucho-mas-letal-que-la-del-covid-19/> [letzter Zugriff: 14.09.2023].
- Geisenhanslüke, Achim: Literatur und Diskursanalyse. In: Ders (Hg.): *Foucault und die Literatur*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1997, S. 19–74.
- Gilioli, Francesco/Costetti, Giulia: Ruby ter: «Dieci milioni da Berlusconi alle olgettine per comprarne il silenzio». In: *La Repubblica* (30.06.2015). <https://video.repubblica.it/dossier/caso-ruby-bunga-bunga/ruby-ter-dieci-milioni-da-berlusconi-alle-olgettine-per-comprarne-il-silenzio/205761/204855> [letzter Zugriff: 06.09.2023].
- Gill, Rosalind: Postfeminist Media Culture: Elements of a Sensibility. In: *European Journal of Cultural Studies* 10, 2 (2007), S. 147–166.
- Githire, Njeri: The Semiotics of (Not-)Eating: Fasting, Anorexia and Hunger Strike in Ananda Devi's *Le Voile de Draupadi*. In: *Nottingham French Studies* 48, 1 (2009), S. 82–93.
- Gobierno de México (Hg.): *Obesidad y sobrepeso. Menos kilos, más vida* (18.05.2021). <https://www.gob.mx/profeco/documentos/obesidad-y-sobrepeso-menos-kilos-mas-vida> [letzter Zugriff: 14.07.2023].
- Godsland, Shelley: The Importance of Being Esbelta: Fatness, Food and Fornication in Almudena Grandes' *Malena, una vida hervida*. In: Godsland, Shelley/Moody, Nickianne (Hg.): *Reading the Popular in Contemporary Spanish Fictions*. Newark: University of Delaware Press 2004, S. 59–73.
- Goffman, Erving: *Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975.
- Goldman, Robert: *Reading Ads Socially*. London: Routledge 1992.

- Götz, Maya/Mendel, Caroline/Malewski, Sarah: «Dafür muss ich nur noch abnehmen». Die Rolle von *Germany's Next Topmodel* und anderen Fernsehsendungen bei psychosomatischen Essstörungen. In: *TelevizION* (2015), S. 61–67. <https://izi.br.de/deutsch/forschung/trendforschung/trendforschung.htm> [letzter Zugriff: 16.07.2023].
- Grandes, Almudena: Interview. In: *Boletín de la biblioteca del Ateneo* 6, 2 (2000), S. 12–13.
- Griffiths, Scott/B. Murray, Steward: Anabolic Steroid Use Among Gay and Bisexual Men Living in Australia and New Zealand: Associations with Demographics, Body Dissatisfaction, Eating Disorder Psychopathology, and Quality of Life. In: *Drug Alcohol Depend* 181, 1 (2017), S. 170–176.
- Gugutzer, Robert: Der body turn in der Soziologie. Eine programmatische Einführung. In: Ders. (Hg.): «Body turn». *Perspektiven der Soziologie des Körpers und des Sports*. Bielefeld: Transcript 2006, S. 9–53.
- Gugutzer, Robert: Körperkult und Schönheitswahn – Wider den Zeitgeist – Essay. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte* (23.04.2007). <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/30504/koerperkult-und-schoenheitswahn-wider-den-zeitgeist-essay/> [letzter Zugriff: 12.09.2023].
- Gugutzer, Robert: Die Sakralisierung des Profanen. Der Körperkult als individualisierte Sozialform des Religiösen. In: Ders./Böttcher, Moritz (Hg.): *Körper, Sport und Religion. Zur Soziologie religiöser Verkörperungen*. Berlin: Springer 2012, S. 285–309.
- Gugutzer, Robert: Der Körper als Identitätsmedium: Eßstörungen. In: Markus Schroer (Hg.): *Soziologie des Körpers*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2018 [2005], S. 323–355.
- Gugutzer, Robert: Wer bin ich? Körperkult und Sportsucht. In: *Frankfurter Allgemeine Magazin* (2020), https://www.uni-frankfurt.de/95691687/Gugutzer_K%C3%B6rperkult_und_Sportsucht_FAS_22_11_2020.pdf?, S. 28–29 [letzter Zugriff: 10.10.2023].
- Gugutzer, Robert/Klein, Gabriele/Meuser, Michael: Vorwort. In: Dies. (Hg.): *Handbuch Körpersoziologie. Band 1: Grundbegriffe und theoretische Perspektiven*. Berlin: Springer 2017, S. V–VIII.
- Gull, William: Anorexia nervosa (apepsia hysterica, anorexia hysterica) 1868. In: *Obesity Research* 5, 5 (1997), S. 498–502.
- Guthman, Julie/DuPuis, Melanie: Embodying Neoliberalism: Economy, Culture and the Politics of Fat. In: *Environment and Planning D: Society and Space* 24, 3 (2006), S. 427–448.
- Habermas, Tilmann: *Heißhunger. Historische Bedingungen der Bulimia nervosa*. Frankfurt am Main: Fischer 1990.
- Hernández Valdivia, Hugo: *Ella es Ramona* o la gordura light. In: *Cinexcepción* 2015, <https://cinexcepcion.mx/ella-es-ramona-o-la-gordura-light/> [letzter Zugriff: 16.09.2023].
- Herriger, Catherine: *Die böse Mutter: Warum viele Frauen dick werden und bleiben*. Stäfa: Rothenhäusler 1988.
- Hof, Elisa von: Fashion Weeks ohne Plus-Size-Models. Schluss mit Plus. In: *Der Spiegel* (19.03.2023). <https://www.spiegel.de/kultur/fashion-weeks-ohne-plus-size-models-schluss-mit-plus-a-aea5cb0f8-34e6-4cfd-82ab-fa3f5696249c> [letzter Zugriff: 23.09.2023].
- Hollinger, Karen: *In the Company of Women. Contemporary Female Friendship Films*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1998.
- hooks, bell: Choosing the Margin as a Space of Radical Openness. In: *Framework: The Journal of Cinema and Media* 36 (1989), S. 15–23.
- Hortmann, Tove Maria: Muskelsucht erkennen. Das steckt hinter dem Adonis-Komplex. In: *Men's Health*, (2018). www.menshealth.de/behandlung/muskelsucht-das-steckt-hinter-dem-adonis-komplex/ [letzter Zugriff 11.10.2023].
- Hügli, Anton/Lübcke, Paul: *Philosophielexikon. Personen und Begriffe der abendländischen Philosophie von der Antike bis zur Gegenwart*. Hamburg: Rowohlt 1997.

- Hunt, Elle: Faking it: How Selfie Dysmorphia is Driving People to Seek Surgery. In: *The Guardian* (23.01.2019). <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2019/jan/23/faking-it-how-selfie-dysmorphia-is-driving-people-to-seek-surgery> [letzter Zugriff: 23.09.2023].
- Huston, Nancy: *Reflets dans un œil d'homme*. Arles: Actes Sud 2012.
- Ideler, Carl Wilhelm: *Die allgemeine Diätetik für Gebildete*. Halle: Schwetschke und Sohn 1846.
- Illetterati, Luca: La sopravvivenza del non adatto. Note in margine a *Il paradosso della sopravvivenza* di Giorgio Falco. In: *Le parole e le cose. Letteratura e realtà* (30.04.2023). <https://www.leparoleelecose.it/?p=46777> [letzter Zugriff: 10.09.2023].
- Italiaander, Rolf: Architektur: Ist Brasilia unmenschlich? Sozialkritisches Gespräch mit dem Architekten Oscar Niemeyer. In: *Die Zeit* (15.12.1967). <https://www.zeit.de/1967/50/ist-brasilien-unmenschlich> [letzter Zugriff: 10.09.2023].
- Jacobi, Claudia: Dall'impressionismo proustiano all'iperrealismo. Intervista a Walter Siti. In: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 253, 1 (2016), S. 157–164.
- Jacobi, Claudia: *Proust dixit ? Réceptions de «La Recherche» dans l'autofiction de Serge Doubrovsky, Carmen Martín Gaité et Walter Siti*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2016.
- Jacobi, Claudia: Narrative der Essstörung im zeitgenössischen Film und Roman: Simón Brass' *Malos hábitos* (2007) und Nina Bouraouis *La voyeuse interdite* (1991). In: *Romanische Forschungen* 4 (2021), S. 313–341.
- Jacobi, Claudia: Essstörung, Geschlechterkampf und triebhafte Einverleibung in Almudena Grandes' *Malena, una vida hervida* (1996). In: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 260, 2 (2023), S. 345–363.
- Jacobs Brumberg, Joan: *Todeshunger. Die Geschichte der Anorexia nervosa vom Mittelalter bis heute*. Frankfurt am Main: Campus Verlag 1994.
- Jean, Alexandra/Conductier, Grégory/Manrique, Christine/Bouras, Constantin/Berta, Philippe/Hen, René/Charnay, Yves/Bockaert, Joël/Compan, Valérie: Anorexia Induced by Activation of Serotonin 5-HT₄ Receptors Is Mediated by Increases in CART in the Nucleus Accumbens. In: *PNAS* 104, 41 (2007), S. 16335–16340.
- Julien, Hélène: «Au sang ! Ô sang !» : Corps féminin et écriture dans *La Voyeuse interdite*. In: *Nouvelles Études Francophones* 29, 1 (2014), S. 82–94.
- Jung, Carl Gustav: Psychologische Typen. In: Schieder, Theodor (Hg.): *Gesammelte Werke. Bd. VI*. Stuttgart: Union-Verlag 1995.
- Kaufmännische Krankenkasse (Hg.): Hungern und stählen bis zum Umfallen. Essstörungen: Anstieg bei Männern enorm. In: *KHH. Pressemeldungen* (09.06.2020). <https://www.kkh.de/presse/pressemeldungen/hungern-und-staehlen-bis-zum-umfallen> [letzter Zugriff: 09.09.2023].
- Kemp, Anna: The Child as Artist in Amélie Nothomb's *Robert des noms propres*. In: *French Studies* 66, 1 (2012), S. 54–67.
- Kern, Matthias: «L'embonpoint gagnant du terrain». Les correspondances corporelles et identitaires d'Amélie Nothomb dans *Une forme de vie*. In: Ana de Medeiros/Mark Lee (Hg.): *Identité, Mémoire, Lieux: Le passé, le présent et l'avenir d'Amélie Nothomb*. Paris: Classiques Garnier 2018, S. 145–156.
- Kimura, Maki: *Unfolding the «Comfort Women» Debates. Modernity, Violence, Women's Voices*. London/New York: Palgrave Macmillan 2016.
- Kindinger, Evangelia: Body Positivity: Überlegungen zur kompromisslosen Selbstliebe und positive Selbstdarstellung. In: *Betrifft Mädchen* 2 (2019), S. 58–64.
- Kırömeroğlu, Elif/Linnea, Victoria: Sensitivity Reading. <https://sensitivity-reading.de/> [letzter Zugriff: 12.10.2023].
- Klein, Melanie: *Neid und Dankbarkeit. Gesammelte Schriften. Bd. III*. Stuttgart: Frommann-Holzboog 2000 [1957].

- Kleinspehn, Thomas: *Warum sind wir so unersättlich? Über den Bedeutungswandel des Essens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987.
- Kolar, David R./Mejía Rodriguez, Dania L./Mebarak Chams, Moises/Hoek, Hans W.: Epidemiology of Eating Disorders in Latin America: A Systematic Review and Meta-Analysis. In: *Current Opinion in Psychiatry* 29, 6 (2016), S. 363–371.
- Koschorke, Albrecht: *Körperströme und Schriftverkehr: Mediologie des 18. Jahrhunderts*. München: Fink 2003.
- Koschorke, Albrecht: Poiesis des Leibes: Johann Christian Reils romantische Medizin. In: Brandstetter, Gabriele (Hg.): *Romantische Wissenspoetik: die Künste und die Wissenschaften um 1800*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 259–272.
- Krais, Beate: Die männliche Herrschaft: ein somatisiertes Herrschaftsverhältnis. In: *Österreichische Zeitschrift für Soziologie* 36 (2011), S. 33–50. <https://link.springer.com/article/10.1007/s11614-011-0002-6#Fn7> [letzter Zugriff: 06.09.2023].
- Kristeva, Julia: *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris: Seuil 1980.
- Kupfer-Geißler, Katja: Abstrusitäten des Diätenwahns. In: *Hebammen Wissen. Expertise – Evidenz – Erfahrung* 2, 2 (2021), S. 58.
- Lacan, Jacques: *Écrits*. Paris: Seuil 1966.
- Larkin, Aine: The Ballet Body Beautiful: Pleasure and Pain in Amélie Nothomb's *Robert des noms propres*. In: Fülöp, Erika/Angelo, Adrienne (Hg.): *Cherchez la femme: Women and Values in the Francophone World*. Newcastle: Cambridge Scholars 2011, S. 195–208.
- Lasègue, Ernest-Charles: De l'anorexie hystérique. In: *La Cause freudienne* 68, 1 (2008), S. 82–93.
- Lehmann, Judith: Theoretische Grundlagen. In: Dies. (Hg.): *Körpergewicht und sozioökonomischer Status. Quantitative Analysen des kausalen Effekts von hohem Gewicht auf den sozioökonomischen Status*. Berlin: Springer 2023, S. 31–73.
- Lenzhofer, Karin: *Chicks Rule! Die schönen neuen Heldinnen in US-amerikanischen Fernsehserien*. Bielefeld: Transcript 2006.
- Lohmann, Hans-Martin/Pfeiffer, Joachim: *Freud-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Heidelberg: Metzler 2006.
- Luck-Sikorski, Claudia/Bernard, Marie: Stigmatisierung und Diskriminierung von Patient*innen mit Adipositas. In: *Psychotherapeut* 66, 1 (2021), S. 28–34.
- Maier, Moritz Julian: Excessive Bodybuilding as Pathology? A First Neurophysiological Classification. In: *The World Journal of Biological Psychiatry* 20, 8 (2017), S. 626–636.
- Maini, Fatima: La voyeuse interdite. In: *El Watan* (14.07.1991).
- Malraux, André: *Discours prononcé par André Malraux, Ministre d'Etat chargé des Affaires culturelles, à Brasília, le 25 août 1959*. https://malraux.org/wp-content/uploads/2010/02/images_documents_brasilia.pdf, S. 6 [letzter Zugriff 10.09.2023].
- Mandorino, Arianna/Barlassina, Gaia/Siciliano, Giulia/Gargiulo, Maya/Franceschetti, Chiara/Anfuso, Sofia/De Leonardi, Flaminia/Frigerio, Giorgia: Quel racconto è uno spot all'anorexia. In: *Domani* (25.08.2021). <https://www.editorialedomani.it/idee/cultura/quel-racconto-e-uno-spot-allanorexia-jonathan-bazzi-risponde-ai-lettori-ps6ekd2o> [letzter Zugriff: 10.09.2023].
- Marchaisse, Thierry (Hg.): Sophie Caratini. *La Fille du chasseur*. <https://www.editions-marchaisse.fr/catalogue-la-fille-du-chasseur.html> [letzter Zugriff: 10.09.2023].
- McGrath, Dearbhla: Trauma and Transformation: Eating Disorders in Marie Darrieussecq's *Truismes*. In: Bagley, Petra M./Calamita, Francesca u. a.: *Starvation, Food Obsession and Identity: Eating Disorders in Contemporary Women's Writing*. Oxford/New York u. a.: Peter Lang 2018, S. 145–165.
- McIlvanney, Siobhán: «Il était une fois...»: Trauma and the Fairytale in Amélie Nothomb's *Robert des noms propres*. In: *Dalhousie French Studies* 81 (2007), S. 19–28.

- McIlvanney, Siobhán: Double Vision: The Role of the Visual and the Visionary in Nina Bouraoui's *La voyeuse interdite* (*Forbidden Vision*). In: *Research in African Literatures* 35, 4 (2004), S. 105–120.
- McRobbie, Angela: *Top girls. Feminismus und der Aufstieg des neoliberalen Geschlechterregimes*. Berlin: Springer 2016.
- Mellinger, Nan: *Fleisch. Ursprung und Wandel einer Lust. Eine kulturanthropologische Studie*. Frankfurt am Main: Campus 2000.
- Menninghaus, Winfried: *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Frankfurt: Suhrkamp 1999.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin: De Gruyter 1966.
- Meuret, Isabelle: *Writing Size Zero: Figuring Anorexia in Contemporary World Literatures*. Oxford/New York u. a.: Peter Lang 2007.
- Meuret, Isabelle: L'anorexie: entre aliénation mentale et revendication d'altérité. Le cas des écrivaines algériennes. In: *International Journal of Francophone Studies* 12, 1 (2009), S. 19–35.
- Meuret, Isabelle: *Littérature contemporaine et anorexie : A propos d'Amélie Nothomb*. http://www.detabel.com/images/30/revue_271.pdf, S. 1–12, hier: 7 [letzter Zugriff: 10.09.2023].
- Meuser, Michael: *Geschlecht und Männlichkeit. Soziologische Theorie und kulturelle Deutungsmuster*. Berlin: Springer 2010.
- Mills, Robert: Seeing Gender Then and Now: Saint Wilgefortis and Trans Identities. In: *Archéologies des transidentités* [mündlicher Vortrag]. Paris: Sorbonne-Universität, 25.11.2021.
- Ministère des Affaires Sociales (Hg.): *Profil Genre Pays République Islamique de la Maurétanie*. Nouakchott: Groupe de la Banque africaine de développement 2015. https://www.afdb.org/fileadmin/uploads/afdb/Documents/Project-and-Operations/PROFIL_GENRE_MAURITANIE-2015.pdf, S. 7 [letzter Zugriff: 23.09.2023].
- Moleschott, Jakob: Literarische Übersicht. In: *Zeitung zur Verbreitung naturwissenschaftlicher Kenntniß und Naturanschauung für Leser aller Stände* 30 (1852), S. 210.
- Morris, David B.: *Krankheit und Kultur. Plädoyer für ein neues Körperverständnis*. München: Kunstmann 2000.
- Mulvey, Laura: Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: *Screen* 16, 3 (1975), S. 6–18.
- Nelskamp, Britta: *Flüchtige Identitäten. Die Suche nach dem sprachlich verhüllten Ich in Amélie Nothombs autofiktionalen Texten*. Aachen: Shaker 2014.
- Nemitz, Rolf: Lacans Sätzen. «Das Begehren ist das Begehren des Anderen». In: *Lacan entziffern* (14.02.2013). <https://lacan-entziffern.de/begehren-des-anderen/das-begehren-ist-da-s-begehren-des-anderen/> [letzter Zugriff: 10.09.2023].
- Nicastro, Clio: Biografia di un sintomo: *Ecstasy* di Moara Passoni. In: *Fata Morgana. Quadrimestrale di Cinema e Visioni*, 2022, 46, S. 177–184.
- Nicastro, Clio: Symptomatic Images/Contagious Images: The Ambivalence of Visual Narratives of Eating Disorders. In: *Cinema & Cie. International Film Studies Journal*, 39, 22 (2022), S. 37–51.
- Nolting-Hauff, Ilse: Märchen und Märchenroman. Zur Beziehung zwischen einfacher Form und Großform in der Literatur. In: *Poetica* 6 (1974), S. 129–178.
- Nünning, Ansgar: Literatur, Mentalitäten und kulturelles Gedächtnis: Grundriß, Leitbegriffe und Perspektiven einer anglistischen Kulturwissenschaft. In: Ders. (Hg.): *Literaturwissenschaftliche Theorien. Modelle und Methoden: Eine Einführung*. Trier: WVT 1995, S. 173–197.
- Onesta, Cristina: Dysfunctional Bodies, Dysfunctional Gazes: Artistic Creation and Death in *Manger l'autre* by Ananda Devi and *Le Génie d'Abou* by Isabelle Boni-Claverie. In: Galis, Polly/Tomlinson, Maria u. a. (Hg.): *Queer(y)ing Bodily Norms in Francophone Culture*. Oxford/New York u. a.: Peter Lang 2021, S. 149–166.

- Orbach, Susie: *Hunger Strike. The Anorectic's Struggle as a Metaphor for Our Age*. New York/London: Karnac 2005 [1986].
- Ott, Christine: Fette Körper in der Vormoderne. Überlegungen zu einer literarischen Geschichte des Dickseins. In: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 256, 2 (2019), S. 350–370.
- Ott, Christine: *Identität geht durch den Magen. Mythen der Esskultur*. Frankfurt am Main: Fischer 2017.
- Ott, Christine: Körperfülle als ästhetisches Problem in der Frühen Neuzeit. In: Dembruk, Sofina/Jacobi, Claudia u. a. (Hg.): *La Renaissance <trou en corps>. Perspectives croisées sur le corps renaissant*. Heidelberg: Winter 2023, S. 81–102.
- Ouldzeidoune, Nacerdine/Keating, Joseph/Bertrand, Jane/Rice, Janet: A Description of Female Genital Mutilation and Force-Feeding Practices in Mauritania: Implications for the Protection of Child Rights and Health. In: *PLoS One* 8, 4 (2013). <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3621896/> [letzter Zugriff: 23.09.2023].
- Owen, Richard: La bellezza della democrazia: Silvio Berlusconi candida modello al Parlamento Europeo. In: *Libera cittadina* (27.04.2009). <https://www.liberacittadina.it/articoli%20old/la-bellezza-della-democrazia-silvio-berlusconi> [letzter Zugriff: 06.09.2023].
- Pache Carballo, Laura: La transposición de apetitos en *Modelos de mujer* de Almudena Grandes. In: Murillo Sagredo, Jesús/Peña García, Laura (Hg.): *Sobremesas literarias: En torno a la gastronomía en las letras hispánicas*. Madrid: Aleph 2015, S. 479–486.
- Pahud de Mortanges, Elke: *Bodies of Memory and Grace: Der Körper in den Erinnerungskulturen des Christentums*. Zürich: Theologischer Verlag Zürich 2022.
- Passoni, Moara: Interview. In: *Internationales Festival für junge Filmfans. LUCAS #45* (01.10.2020). <https://www.youtube.com/watch?v=XXdFmasjzqQ> [letzter Zugriff: 10.09.2023].
- Passoni, Moara: *Interview with Clío Nicastro*. Berlin: ICI Berlin 2021. <https://www.ici-berlin.org/events/the-spectacle-of-dysmorphia-in-moara-passonis-film-ecstasy/> (00:15:10) [letzter Zugriff: 10.09.2023].
- Paz, Rafael: «Ella es Ramona», cine para dar el Grito. In: *Mexico Forbes* (11.09.2015). <https://www.forbes.com.mx/ella-es-ramona-cine-para-dar-el-grito/> [letzter Zugriff: 04.09.2023].
- Penny, Laurie: *Meat Market. Female Flesh Under Capitalism*. Winchester/Washington: John Hunt 2011.
- Penny, Laurie: Let's Not Abolish Sex Work. Let's Abolish All Work. In: *Libcom* (05.08.2016). <https://libcom.org/article/lets-not-abolish-sex-work-lets-abolish-all-work-laurie-penny#:~:text=I%20support%20the%20abolition%20of,sell%20your%20labour%20to%20survive%E2%80%9D> [letzter Zugriff: 06.09.2023].
- Piskunova, Xenia: «Dear Body You Are Beautiful»: Die Inszenierung der Körper von Vertreter_innen des Body Positive Movements auf Instagram unter dem Hashtag #bodypositive [Masterarbeit]. Wien: Universität Wien 2019. <http://othes.univie.ac.at/59387/1/62536.pdf> [letzter Zugriff: 04.09.2023].
- Plessner, Helmuth: Lachen und Weinen. In: Ders. (Hg.): *Philosophische Anthropologie*. Frankfurt am Main: Fischer 1970 [1941].
- Pope, Harrison G./Katz, David L.: Anorexia Nervosa and «Reverse Anorexia» Among 108 Male Bodybuilders. In: *Comprehensive Psychiatry* 34, 6 (1993), S. 406–409.
- Poyastro Pinheiro, Andréa: Sexual Functioning in Women with Eating Disorders. In: *International Journal of Eating Disorders* 42, 2 (2010), S. 123–129.
- Propp, Vladimir: *Morphologie des Märchens*. München: Hanser 1972.
- Rademacher, Claudia: Jenseits männlicher Herrschaft. Pierre Bourdieus Konzept einer Geschlechterpolitik. In: Bittlingmayer, Uwe/Eickelpasch, Rolf u. a. (Hg.): *Theorie als Kampf? Zur politischen Soziologie Pierre Bourdieus*. Opladen: Leske & Budrich 2002, S. 145–158.

- Radner, Hilary: *Neo-Feminist Cinema. Girly Films, Chick Flicks, and Consumer Culture*. London: Routledge 2011.
- Radtke, Rainer: Länder mit der höchsten Anzahl an Schönheitsoperationen im Jahr 2021. <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/244667/umfrage/laender-mit-der-hoechsten-anzahl-an-schoenheitsoperationen/> [letzter Zugriff: 10.09.2023].
- Rajanala, Susruthi/Maymone, Mayra B. C. u. a.: Selfies – Living in the Era of Filtered Photographs. In: *JAMA. Facial Plastic Surgery* 20, 6 (2018), S. 443–444.
- Ramphul, Kamleshun/Mejias, Stephanie G.: Is «Snapchat Dysmorphia» a Real Issue? In: *Cureus* 10, 3 (2018), S. 1–2.
- Randacio, Emilio: Processo Ruby, i testimoni dell'accusa «Pagamenti sospetti alle Olgettine». In: *La Repubblica* (12.12.2011). https://www.repubblica.it/politica/2011/12/12/news/processo_ruby_la_parola_al_supertestimone_la_ragazza_a_cene_con_atti_sessuali-26469159/ [letzter Zugriff: 06.07.2023].
- Recalcati, Massimo: *L'ultima cena: anoressia e bulimia*. Mailand: Bruno Mondadori 2007.
- Rehaag, Regine: Der Umgang mit Dicksein – Stigmaerleben und Bewältigungsformen sozial benachteiligter übergewichtiger Kinder und Jugendlicher. In: *Gesundheitswesen* 73, 8/9 (2011), S. 73–318.
- Reinstädler, Janett: Todo bajo el sol y la luna: el *erotic turn* de la narrativa española a finales del siglo XX. In: Ingenschay, Dieter (Hg.): *Eventos del deseo. Sexualidades minoritarias en las culturas literarias de España y Latinoamérica a fines del siglo XX*. Madrid: Iberoamericana Vervuert 2018, S. 217–230.
- Rellandini, Stefano: Prozess um Sexpartys: Italienische Justiz spricht Berlusconi frei. In: *Die Zeit* (11.03.2015). https://www.zeit.de/politik/deutschland/2015-03/berlusconi-freispruch?utm_referrer=https%3A%2F%2Fde.wikipedia.org%2F [letzter Zugriff: 06.09.2023].
- Repubblica (Hg.): Escort a Berlusconi, i legali di Tarantini: «Prostitute per scelta, legge Merlin incostituzionale». In: *La Repubblica* (21.12.2017). https://bari.repubblica.it/cronaca/2017/12/21/news/bari_escort-184811425/ [letzter Zugriff: 17.10.2023].
- Rice, Alison: «Que faire du corps ?» La Maîtrise de soi dans *Robert des noms propres* d'Amélie Nothomb. In: *Nouvelles Études Francophones* 20, 2 (2005), S. 171–183.
- Rings, Guido: Zum Gesellschaftsbild zweier zeitgenössischer Märchen. Emotionale und kognitive Leitmotive in Tykwers *Lola rennt* und Jeunets *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*. In: *Fabula* 46, 3/4 (2005), S. 197–216.
- Robert Koch-Institut (Hg.): *Erkennen – Bewerten – Handeln: Zur Gesundheit von Kindern und Jugendlichen in Deutschland*. Berlin: RKI 2008. [https://www.rki.de/DE/Content/Gesundheitsmonitoring/Studien/Kiggs/Basiserhebung/GPA_Daten/Essverhalten.pdf?__blob=publicationFile#:~:text=Erwartungsgem%C3%A4%C3%9F%20liegt%20der%20Anteil%20der,\(Tabelle%202.7.2.1\)](https://www.rki.de/DE/Content/Gesundheitsmonitoring/Studien/Kiggs/Basiserhebung/GPA_Daten/Essverhalten.pdf?__blob=publicationFile#:~:text=Erwartungsgem%C3%A4%C3%9F%20liegt%20der%20Anteil%20der,(Tabelle%202.7.2.1)) [letzter Zugriff: 10.09.2023].
- Robson, Kathryn: *Writing Wounds. The Inscription of Trauma in Post-1968 French Women's Life-Writing*. Amsterdam/New York: Rodopi 2004.
- Rodgers, Julie: Double Voices and Splintered Selves: The Dialectic of Anorexia in Ying Chen's *Querelle d'un squelette avec son double*. In: Bagley, Petra M./Calamita, Francesca u. a.: *Starvation, Food Obsession and Identity: Eating Disorders in Contemporary Women's Writing*. Oxford/New York u. a.: Peter Lang 2018, S. 213–33.
- Rojas, Rodrigo: Gráfica del día: Los 10 países más obesos del mundo este 2022. In: *Saludiarario* (04.03.2022). <https://www.saludiarario.com/grafica-del-dia-los-10-paises-mas-obesos-del-mundo-este-2022/> [letzter Zugriff 14.09.2023].

- Romano, Aja: A History of «Wokeness». Stay Woke: How a Black Activist Watchword Got Co-Opted in the Culture War (09.10.2020). <https://www.vox.com/culture/21437879/stay-woke-woke-ness-history-origin-evolution-controversy> [letzter Zugriff: 12.09.2023].
- Sarr, Ndiaye: Littérature mauritanienne francophone. In: *Littératures Maghrébines et Comparées* (2015), S. 1–9. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01805171/document> [letzter Zugriff: 23.09.2023].
- Sartori, Giovanni: *Il sultanato*. Bari: Laterza 2010 [2009].
- Sastre, Alexandra: Towards a Radical Body Positive: Reading the online «Body Positive Movement». In: *Feminist Media Studies* 14, 6 (2014), S. 929–943.
- Schäfer, Iris: *Von der Hysterie zur Magersucht: Adoleszenz und Krankheit in Romanen und Erzählungen der Jahrhundert- und der Jahrtausendwende*. Oxford/New York u. a.: Peter Lang 2015.
- Schall, Alexander: Psychoanalytische Überlegungen zu Gier im wirtschaftlichen Alltag. In: *SFU Forschungsbulletin* 8, 2 (2020), S. 92–105.
- Schedlmeyer, Nina: Body-Art: Der menschliche Körper als Schlachtfeld. In: *Profil* (17.11.2016). <https://www.profil.at/kultur/body-art-koerper-schlachtfeld-7693093>; Fotomuseum Winterthur (Hg.): ORLAN. Omnipresence. Situation #61. In: Fotomuseum Winterthur (02.04.2017). <https://www.fotomuseum.ch/de/situations-post/omnipresence/> [letzter Zugriff: 13.10.2023].
- Schlüter, Nadja: Body positivity ist mir zu anstrengend. In: *Süddeutsche Zeitung Jetzt* (06.07.2020). <https://www.jetzt.de/gender/body-positivity-der-zwang-sich-schoen-finden-zu-muessen-nervt> [letzter Zugriff: 17.09.2023].
- Schmechel, Corinna: *Von Sorgen, Sünden und Süchten. Eine genealogische Betrachtung der Problematisierung diätischer Körperpraxen und ihrer Vergeschlechtlichung* [Masterarbeit]. Berlin: Humboldt-Universität zu Berlin 2014.
- Schmitz, Andreas/Riebling, Jan Rasmus: Gibt es «erotisches Kapital»? Anmerkungen zu körperbasierter Anziehungskraft und Paarformation bei Hakim und Bourdieu. In: Rusconi, Alessandra/Wimbauer, Christine u. a. (Hg.): *Paare und Ungleichheit(en): Eine Verhältnisbestimmung*. Opladen: Verlag Barbara Budrich 2013, S. 57–79.
- Schneider, Sabrina Dunja: *Das Konzept «Mensch». Der Mensch zwischen kultureller Einschreibung und diskursiver Produktion*. Baden-Baden: Tectum Wissenschaftsverlag 2016.
- Schönwälder, Lena: *Schockästhetik: Von der «Ecole du mal» über die «letteratura pulp» bis Michel Houellebecq*. Tübingen: Narr 2018.
- Schorb, Friedrich: *Die Adipositas-Epidemie als politisches Problem: Gesellschaftliche Wahrnehmung und staatliche Intervention*. Berlin: Springer 2014.
- Séta Diagana, M'Bouth: *Éléments de la littérature mauritanienne de langue française «Mon pays est une perle discrète»*. Paris: L'Harmattan 2008.
- Setzwein, Monika: «Männliches Lustprinzip» und «weibliches Frustprinzip»? In: *Ernährungs-Umschau* 51, 12 (2004), S. 504–507.
- Setzwein, Monika: *Ernährung — Körper — Geschlecht. Zur sozialen Konstruktion von Geschlecht im kulinarischen Kontext*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2004.
- Simonetti, Gianluigi: La letteratura e il male. *Resistere non serve a niente* di Walter Siti. In: *Allegoria* 65/66, 3 (2012), S. 179–189.
- Sinfonico, Damiano: Un'archeologia del virtuale: sull'ultimo romanzo di Walter Siti. In: *ENTHYMEMA* 8 (2013), S. 400–404.
- Siti, Walter: Walter Siti in videochat. In: *RaiEducational* (11.05.2015). <http://www.letteratura.rai.it/articoli/walter-siti-in-videochat-su-rai-letteratura/16011/default.aspx> [letzter Zugriff: 06.09.2023].
- Soloway, Joey: The Female Gaze. In: *Toronto International Film Festival Masterclass* (11.09.2016). <https://www.toppleproductions.com/the-female-gaze> [letzter Zugriff: 04.09.2023].

- Sonnenmoser, Marion: Essstörungen bei Männern: Nicht nur eine ‚Frauenkrankheit‘. In: *Deutsches Ärzteblatt* 12 (2017), S. 586.
- Spivak Chakravorty, Gayatri: Can the Subaltern Speak?. In: Dies./Hito Steyerl u. a. (Hg.): *Postkolonialität und subalterne Artikulation*. Wien/Berlin: Turia & Kant 2008, S. 66–111.
- Stachura, Anne Marie: Consumption and Denial: Eating and Ideology in *Malos hábitos*. In: *Interdisciplinary Humanities* 30, 3 (2013), S. 23–34.
- Stoffel, Patrick: Groteskes bei Rabelais und E. T. A. Hoffmann oder Groteske: ein Komparameter. In: Hölter, Achim (Hg.): *Komparatistik: Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft*. Heidelberg: Synchron 2008, S. 89–97.
- Stojanovic, Sonja: ‘J’ai mangé, j’ai mangé’ [I ate and ate]: Accumulation and Excess in Marie Darrieussecq’s *Truismes*. In: Bagley, Petra M./Calamita, Francesca u. a.: *Starvation, Food Obsession and Identity: Eating Disorders in Contemporary Women’s Writing*. Oxford/New York u. a.: Peter Lang 2018, S. 167–185.
- Stowell, Calvin: Over Half of LGBTQ Youth in New National Survey Have Been Diagnosed with Eating Disorders. In: *National Eating Disorders Association* (2018). <https://www.nationaleatingdisorders.org/over-half-lgbtq-youth-new-national-survey-have-been-diagnosed-eating-disorders> [letzter Zugriff: 08.10.2023].
- Stunkard, Albert J./Sørensen, Thorkild: Obesity and Socioeconomic Status. A Complex Relation. In: *New England Journal of Medicine* 329, 14 (1993), S. 1036–1037.
- Sugnet, Charles: Nervous Conditions: Tsitsi Dangarembga’s Feminist Reinvention of Fanon. In: Nnaemeka, Obioma (Hg.): *The Politics of (M)Othering: Womanhood, Identity, and Resistance in African Literature*. New York/London: Routledge 1997, S. 33–49.
- Swant, Marty: How Instagram is Changing the Way Brands Look at Photography, Online and Beyond: Embracing the ‘Perfectly Imperfect’. In: *Adweek*. <http://www.adweek.com/news/advertising-branding/how-instagram-changing-way-brands-look-photography-online-and-beyond-166385> (24.08.2015) [letzter Zugriff: 17.09.2023].
- Szkonter-Bochniak, Anna: La quête identitaire dans l’œuvre romanesque d’Ananda Devi. In: *Romanica Silesiana* 10 (2015), S. 197–216.
- Tasker, Yvonne/Negra, Diane (Hg.): *Interrogating Postfeminism: Gender and the Politics of Popular Culture*. Durham, NC/London: Duke University Press 2007.
- Tauzin, Aline: *Littérature orale de Mauritanie. De la fable au rap*. Paris: Karthala 2013.
- Taylor, Ella: *Prime-Time Families. Television Culture in Postwar America*. Berkeley: University of California Press 1989.
- Thébaud, Françoise: Pierre Bourdieu *Die männliche Herrschaft*. Ansichten einer Historikerin. In: Colliot-Thélène, Catherine/François, Etienne u. a. (Hg.): *Pierre Bourdieu. Deutsch-französische Perspektiven*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 231–254.
- Therapie-Centrum für Essstörungen (Hg.): Was ist Biggerexie? http://www.tce-essstoerungen.de/ueber-tce/haeufige_fragen/was_ist_Biggerexie.php [letzter Zugriff : 11.10.2023].
- Tinat, Karine: *Las bocas útiles: Aproximaciones sociológicas y antropológicas a la anorexia*. Mexiko-Stadt: El Colegio de México 2019.
- Todorov, Tzvetan: *Introduction. La littérature fantastique*. Paris: Seuil 1970.
- Torrado, Valentina: *Die Präsenz des Abjekten in der Zeitgenössischen Kunstproduktion Projekt/Schlafbox*. https://www.db-thueringen.de/servlets/MCRFileNodeServlet/dbt_derivate_00029430/FC202d01.pdf [letzter Zugriff: 14.09.2023].
- Tricarico, Tania: Italiens Ex-Ministerin Mara Carfagna: Kämpferin für Frauenrechte. In: *Taz* (27.11.2018). <https://taz.de/Italiens-Ex-Ministerin-Mara-Carfagna/!5550290/> [letzter Zugriff: 06.09.2023].

- Tyagi, Ritu: Rethinking Identity and Belonging. «Mauritianness» in the Work of Ananda Devi. In: McCusker, Maeve/Soares, Anthony (Hg.): *Islanded Identities: Constructions of Postcolonial Cultural Insularity*. Amsterdam/New York: Rodopi 2011, S. 91–108.
- Tyagi, Ritu: *Ananda Devi: Feminism, Narration and Polyphony*. Amsterdam/New York: Rodopi 2013.
- Valls, Fernando: Por un nuevo modelo de mujer. (Sobre la trayectoria narrativa de Almudena Grandes, 1989–1998). In: *Iberoromania: Revista dedicada a las lenguas y literaturas iberorrománicas de Europa y América* 52 (2000), S. 10–29.
- Vandereycken, Walter/Deth, Ron van/Meermann, Rolf (Hg.): *Hungerkünstler, Fastenwunder, Magersucht. Eine Kulturgeschichte der Essstörungen*. Zülpich: Biermann 1990.
- Viciano, Astrid: Ernährung: Ein Staat macht Diät. In: *Süddeutsche Zeitung* (15.01.2017). <https://www.sueddeutsche.de/gesundheit/ernaehrung-ein-staat-macht-diaet-1.3330224> [letzter Zugriff: 14.09.2023].
- Vitiello, Joëll: Le Double meurtrier chez Sabrina Kherbiche. In: Chevillot, Frédérique/Trout, Colette (Hg.): *Rebelles et criminelles chez les écrivaines d'expression française*. Amsterdam/New York: Rodopi 2013, S. 129–145.
- Voisset, Georges: *Guide de la littérature mauritanienne. Une anthologie méthodique*. Paris: L'Harmattan 1992.
- Wadd, William: Comments on Corpulency. In: *Quarterly Journal of Science, Literature, and Art* 1828, S. 16–29.
- Weidenfeld, Ursula: Body-Positivity-Bewegung: Auch Dicksein ist gefährlich und ansteckend. Übergewichtige Models taugen als Vorbild genauso wenig wie ihre mageren Kolleginnen. Eine Kolumne. In: *Tagesspiegel* (22.09.2018). <https://www.tagesspiegel.de/politik/body-positivity-bewegung-auch-dicksein-ist-gefaehrlich-und-ansteckend/23101180.html> [letzter Zugriff: 17.09.2023].
- Wilkins, Heidi: *Talkies, Road Movies and Chick Flicks: Gender, Genre and Film Sound in American Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2016.
- Willingham, Aj: Social Media Filters Mess with Our Perceptions so Much. There's Now a Name for It. In: *CNN Health* (10.08.2018). <https://edition.cnn.com/2018/08/10/health/snapchat-dysmorphia-cosmetic-surgery-social-media-trend-trnd/index.html> [letzter Zugriff: 23.09.2023].
- Witz, Anne: Anamnesis and Amnesia in Bourdieu's Work. The Case for a Feminist Anamnesis. In: Adkins, Lisa/Skeggs, Beverley (Hg.): *Feminism After Bourdieu*. Oxford: Blackwell 2004, S. 211–223.
- Wolf, Naomi: Hunger. In: Katzman, Melanie A./Fallon, Patricia u. a. (Hg.): *Feminist Perspectives on Eating Disorders*. New York: Guilford Press 1994.
- World Health Organization (Hg.): *Country Cooperation Strategy. Mexico*. Genf: WHO 2016. <http://www.who.int/countries/en/> [letzter Zugriff: 10.09.2023].
- Yehuda, Rachel/Bell, Amand/Bierer, Linda M./Schmeidler, James: Maternal, Not Paternal, PTSD Is Related to Increased Risk for PTSD in Offspring of Holocaust Survivors. In: *Journal of Psychiatric Research* 42, 13 (2008), S. 1104–1111.

Allgemeines Register

- Abad, Mercedes 119
Abramović, Marina 95
Adams, Carol J. 9, 17, 125, 137, 246
Aleramo, Sibilla 22
Almodóvar, Pedro 119
Andersen, Hans Christian 214
Angiolini, Ambra 18
Arachi, Alessandra 22, 248
Artaud 21
Assisi, Chiara di 4
- Bachelard, Gaston 102, 246
Bachtin, Michail 15, 26–27, 65–71, 89–90, 96, 98, 105–106, 108–109, 120–121, 136, 138, 246
Badinter, Élisabeth 70–71, 246
Bagley, Francesca 22, 248, 253, 256, 258
Balzac, Honoré de 33, 143, 160
Barba, Andrés 119
Barthes, Roland 188, 213, 245
Bataille 21
Baudelaire, Charles 157
Baudrillard, Jean 40–41, 161, 246
Bazzi, Jonathan 30, 230–239, 241, 242, 243, 247
Belghoul, Farida 46
Bell, Mebbie 23, 247
Bell, Rudolph 3, 23, 168, 181, 247
Bengoéchéa, Manuel 190, 247
Beyrouk, Mbarek Ould 190
Bontà, Wanda 22
Bordo, Susan 9, 36, 44, 178, 183, 247
Bouraoui, Nina 24–25, 32, 44–63, 96, 247, 252–253
Bourdieu, Pierre 13–14, 16, 18, 24, 27, 32–33, 127, 130, 142–146, 148, 153, 155, 157–158, 165, 181, 214, 221, 247, 255, 257–259
Brien, Sylvie 190
Bross, Simón 24–25, 31–43, 52, 63, 252
Bruch, Hilde 19, 72
Butler, Beth Ann 23, 119–120, 247
Butler, Judith 16, 205, 248
- Calamita, Francesca 22, 2466, 248, 253, 256, 258
Caratini, Sophie 28–29, 189–204, 253
Caro, Isabelle 18
- Chen, Ying 22, 256
Codeluppi, Vanni 161, 248
Connell, Raewynn 28, 142, 143, 145, 149–151, 162, 248
Covacich, Mauro 243
Cwynar–Horta, Jessica 223–224, 226, 229, 248
- Dang, Sarah–Mai 206, 207, 208, 248
Dangarembga, Tsitsi 44, 167, 246, 249, 258
Darriussecq, Marie 22, 125, 137, 253, 258
Debord, Guy 39, 40, 249
Déjeux, Jean 62, 96
Derrida, Jaques 18, 25, 28, 73, 67, 73, 130–131, 169–170, 248–249
Devi, Ananda 25–26, 64–96, 120, 245, 248–250, 254, 258
Díaz Gonzalez, Nicandro 32
Diezemann, Nina 230
Dupont, Marie 18
DuPuis, Melanie 14, 34, 127, 215, 216, 251
- Elias, Norbert 12, 26, 98, 107, 109, 245
Ernaux, Annie 18
Espina, Alberto 119
Esteban, Beatriz 119, 124, 245
Etxebarria, Lucía 119
- Falco, Giorgio 65, 74, 252
Favart, Michel 167
Ferrerri, Marco 137, 139
Fischer, Ole 126, 129, 249
Flaubert, Gustave 7, 33, 169, 188, 236, 245
Fontane, Theodor 7, 245
Foucault, Michel 8, 13, 20–21, 23, 191–192, 250
Freire, Espido 119
Freud, Sigmund 8, 19, 22, 35, 72, 75, 102, 107, 117, 131, 136, 139–140, 162, 171, 173, 177, 183, 212, 217, 250, 253
- Gay, Roxane 18
Gill, Rosalind 220–221, 224–225, 250
Ginzburg, Natalia 22
Goffman, Erving 15, 250
Goldman, Robert 221, 250

- Gramsci, Antonio 192
 Grandes, Almudena 27, 118–138, 139, 245, 250, 251, 252, 255, 258
 Grass, Günther 231
 Gugutzer, Robert 1, 3, 8, 12–13, 15, 20, 24, 32, 36, 41, 119, 163, 181, 222, 234, 242, 251
 Gull, William 6, 251
 Guthman, Julie 14, 34, 127, 215–216
- Haber, Mark 167
 Habermas, Tilmann 3–7, 11, 35, 50, 108, 179, 181
 Hamsun, Knut 230
 Harrison, Pope G. 242, 255
 Herriger, Catherine 19, 212, 251
 Hidalgo, Manuel 119
 hooks, bell 194, 251
 Houellebecq, Michel 62, 139, 245, 257
 Hudson, James 242, 255
 Huston, Nancy 7–8, 18, 167, 245, 252
- Ideler, Carl 129, 252
- Jacobi, Claudia 6, 32, 45, 118, 143, 157, 162, 170, 233, 243, 252
 Jacobs Brumberg, Joan 7, 252
 Jeunet, Jean-Pierre 213, 256
 Jung, Carl Gustav 133, 252
- Kafka, Franz 230
 Katz, David 242, 255
 Kherbiche, Sabrina 44, 46, 63, 245, 259
 Kindinger, Evangelia 208, 222, 224, 227, 252
 Klein, Melanie 19, 69, 72, 252
 Koschorke, Albrecht 109–110, 253
 Kristeva, Julia 15, 19, 25–26, 66–67, 70–71, 78, 82, 96, 98, 100–102, 104, 151, 246, 253
- Lacan, Jacques 28, 59, 168, 170–173, 175–176, 186, 188, 253–254
 Lalana, Fernando 119
 Larrosa, Emilio 31
 Lasègue, Ernest-Charles 6, 253
 Latini, Cielo 18
 Liebig, Justus von 129
 Lienas, Gemma 119, 124, 245
 López García, Javier 119
 Luckmann, Thomas 162
- MacLennan, Michael 167
 Malraux, André 114, 253
 Maraini, Dacia 4
 Martín Carpenas, Griselda 119
 Martínez de Mingo, Luis 119, 124, 245
 Martínez, Genoveva 31–32
 Marzano, Michela 18
 Masino, Paola 22
 McRobbie 207, 220, 254
 Mead, George Herbert 12
 Mellinger, Nan 17, 61, 77–78, 94, 125, 178, 254
 Menninghaus, Winfried 101, 105, 254
 Merleau-Ponty, Maurice 12, 111, 254
 Mesón, Nieves 119
 Meuret, Isabelle 18, 23, 44, 47, 67, 166, 254
 Meuser, Michael 12, 145, 251, 254
 Mint Touileb, Mariem 29, 189–204
 Moix, Ana-María 119
 Mokeddem, Malika 44, 47–50, 54, 63 189, 245–246
 Moleschott, Jacob 129, 254
 Morris, David B. 1, 3, 254
 Moravia, Alberto 230
 Moritz, Philip 110
 Morton, Richard 5
 Mulvey, Laura 16, 35, 206, 227, 254
 Muñoz Puelles, Vicente 119
- Ndiaye, Sarr 190, 256
 Negra, Diane 226, 258
 Nothomb, Amélie 18, 28, 141, 166–188, 246, 249, 252–254, 256
- Occhipinti, Michela 190
 Orbach, Susie 9, 11, 22, 255
 Orlan 94
 Ott, Christine 5–7, 9, 19, 23, 36, 61, 72, 110, 118, 126, 128–129, 131, 137, 168, 178, 184, 255
- Pasolini, Pier Paolo 162
 Passoni, Moara 26, 97–117, 245, 255
 Pavese, Cesare 118
 Penny, Laurie 125, 128, 164, 255
 Peretti, Camille de 18
 Peri Rossi, Cristina 65
 Plessner, Helmuth 12, 26, 98, 111, 255
 Pomares, Ana 119

- Propp, Vladimir 216, 219, 255
 Puerto, Carlos 119, 124
- Rabelais 15, 66, 68–70, 90, 105, 106, 108, 109, 120,
 136, 246, 258
 Radner, Hilary 207–208, 220–221, 256
 Recalcati, Massimo 19, 72, 150, 150, 256
 Robson, Kathryn 22, 187, 246, 256
 Rodríguez, Hugo 29, 205–229, 245
 Rodríguez, Hugo 29, 97, 205–229, 245
 Romero, Antonia 119, 124, 245
 Rosetti, Ana 119
 Rousseau, Jean-Jacques 110, 128, 132, 211
- Sade, Marquis de 21
 Salinas, Elisa 32
 Sánchez Arévalo, Daniel 137, 139, 140, 245
 Sánchez, Mamen 119
 Sartori, Giovanni 149, 256
 Sastre, Alexandra 208, 224, 257
 Saussure, Ferdinand de 101, 171
 Schall, Alexander 72, 257
 Schönwälder, Lena 62, 96, 240, 257
 Schütz, Alfred 12
 Setzwein, Monika 18, 125, 129, 131–133, 257
- Siena, Caterina da 4
 Sierra i Fabra, Jordi 119
 Simmel, Georg 12
 Siti, Walter 27, 137, 139, 141–165, 243, 246, 257
 Spivak Chakravorty, Gayatri 29, 191–192, 194,
 204, 258
 Soloway, Joey 226, 257
 Sprenger, Anne-Sylvie 18, 230
- Tasker, Yvonne 226, 258
 Tinat, Karine 9, 31, 258
 Todorov, Tzvetan 219, 258
- Valère, Valérie 18
 Vázquez Montalbán, Manuel 139, 245
 Vigan, Delphine de 18
- Wadd, William 6, 259
 Wilgefortis 4, 254
 Wilkins, Heidi 207, 210, 259
- Zouari, Fawzia 46

