
Claude Haas

Katastrophen der Haut

Medizin und Poetik in Thomas Hettches »Der Fall Arbogast«

»Kunst ist Magie, befreit von der Lüge, Wahrheit zu sein.«
Theodor W. Adorno

Die ästhetische Verarbeitung spektakulärer Justizirrtümer ist ein so probates wie beliebtes Mittel, um einen Blick auf die sozialen Kräfteverhältnisse innerhalb einer bestimmten Gesellschaft zu werfen.¹ Schließlich sind Justizirrtümer in den meisten Fällen gerade keine Irrtümer, die (falschen) Verurteilungen dienen generell den Interessen bestimmter Machtapparate. Spektakulär am Justizirrtum ist in den meisten Fällen die Absenz von Irrtum und die Präsenz von Korruption. Da diese sogenannten Irrtümer meist erst Jahre, oft genug auch Jahrzehnte nach der Verurteilung »korrigiert« sind, muß sich ihre ästhetische Rekonstruktion (sei es in Dokusoap, Film oder Roman) generell der Schilderung einer vergangenen Epoche verschreiben. Das für die Gattung geradezu konstitutive Zeitkolorit macht die Produkte zusätzlich publikumswirksam. Das Zentrum des Justizirrtums bildet aber unweigerlich das verurteilte Individuum, es wird zum Fall. Da es sich oft um ursprünglich ebenso durchschnittliche wie unauffällige Personen handelt, die zudem »real« existiert haben, wird die Einfühlung dem Rezipienten leicht gemacht. Ein idealer, ein »großer« Stoff.

So nimmt es auf den ersten Blick wunder, daß ausgerechnet Thomas Hettche, bis zum *Fall Arbogast*² oft genug (übrigens zu Unrecht) als unlesbarer Pseudoavantgardist verschrien, einem Justizirrtum seinen bisher vielleicht bedeutendsten Roman gewidmet hat. Schon weniger erstaunlich ist es, daß Hettche mit diesem Text einen Verkaufserfolg erzielen konnte, denn er beherrscht das Genre souverän und bietet alles auf, wonach demselben verlangt. Ein verheirateter Vertreter (Hans Arbogast) schläft im Freien mit einer ebenfalls verheirateten Flüchtlingsfrau (Marie Gurth). Dies ist während der Adenauerzeit bereits ein Skandal. Die Frau stirbt während des Koitus scheinbar grundlos. Das gibt es nicht. Arbogast wird verdächtigt. Ein angesehener Pathologe (Maul) kann auf den Fotografien der Leiche den Abdruck eines Kälberstricks identifizieren, Arbogast wird als Mörder zu lebenslanger Haft verurteilt. Es kommen erste Zweifel auf. Der Krimiautor Fritz Sarrazin und der Anwalt Ansgar Klein bemühen sich um ein Wiederaufnahmeverfahren, jahrelang vergebens. Schließlich gewinnen sie die ostdeutsche Pathologin Katja Lavans für ein Gegengutachten, das den

Nachweis führt, daß die Wunden am Hals der Toten keineswegs auf einen Kälberstrick hindeuten. Zwischen Katja und Arbogast kommt es zu sexuellen Spannungen, sie wiederholen den fatalen Koitus, er endet als Fiasko, aber Katja überlebt. Sie sagt vor Gericht für Arbogast aus. Marie ist wahrscheinlich ohne böswillige Fremdeinwirkung gestorben. Es kommt zum Freispruch nach 16 Jahren Haft. Der Roman fußt auf einer zwar unerhörten, aber doch wahren Begebenheit, wurde intensiv recherchiert, und da er gemäß der Geschichte des Vorbilds (Hans Hetzel) in den fünfziger und sechziger Jahren angesiedelt ist, kommt das so wichtige Zeitkolorit nicht zu kurz, Hetteche bewährt sich nicht zuletzt als detailverliebter Zeithistoriker.

Nun wäre Hetteche aber nicht Hetteche, wenn er es dabei beließe. *Der Fall Arbogast* erweist sich bei genauerem Hinsehen als keineswegs weniger intrikat (und anspruchsvoll) als seine früheren Texte. Eine detaillierte Analyse von Motivsträngen und Metaphorik zeigt, daß Hetteche mit der Geschichte des Arbogast viel grundsätzlichere Fragen aufwirft als etwa die nach der Psyche eines zu Unrecht Verurteilten in einer bestimmten historischen Situation. Den eigentlichen Fluchtpunkt des Romans bildet vielmehr eine Reflexion des Verhältnisses von Wissen und Ästhetik, insbesondere im Hinblick auf ihre jeweilige Hermeneutik des Todes. Vor allem das von der Medizin der Justiz zur Verfügung gestellte Wissen wird diskret auf sein ästhetisches Potential abgeklopft, zunächst auf der Ebene der agierenden Figuren, schließlich aber auch auf jener der immanenten Poetik des Textes.

I. Selbst dem flüchtigen Leser wird nicht entgehen, daß der Diskurs der modernen Medizin in *Der Fall Arbogast* einen breiten Raum einnimmt; hängen sich doch Verurteilung, wiederholte Ablehnungen eines angestrebten Wiederaufnahmeverfahrens, schließlich der neue Prozeß und der Freispruch Arbogasts ganz wesentlich an den von diesem Diskurs produzierten Erkenntnissen auf. Es ist die Hermeneutik einer Leiche, die Arbogast zum »Fall« werden läßt. Dabei scheinen zwei Prozeduren, zwei unterschiedlich organisierte ärztliche Blicke zu konkurrieren. Zum einen der Blick Professor Mauls, der seine Erkenntnisse nicht primär über eine Obduktion von Leichen gewinnt, sondern der vielmehr an der Oberfläche des Körpers, an der stigmatisierten Haut haltmacht und Arbogast als gewalttätiges Individuum und als Mörder konstituiert. Zum andern der Blick von Katja Lavans, der ganz auf die Tiefenschichten des Corpus abhebt und denselben ein Deutungspotential abgewinnt, das Arbogast nach jahrelanger Haft freispricht.

Unterzieht man den ärztlichen Blick Mauls einer genaueren Untersuchung, so fällt auf, daß die Pathologie für sein Selbstverständnis als Pathologe keine enorme Rolle zu spielen scheint. Er vertraut Oberflächenphänomenen selbst dann, wenn er dieselben nicht unmittelbar in Augenschein nehmen kann. Dilet-

tantische Fotografien haben für ihn einen höheren Wahrheitswert als eine dilettantisch durchgeführte Obduktion. Dabei scheint sein Desinteresse an der Obduktion ein ganz spezifisches zu sein. Die genaue Fixierung des Phänomens des Todes in Abgrenzung zu Phänomenen des Lebens und der Krankheit ist für das wissenschaftliche Selbstverständnis Mauls gerade nicht konstitutiv. Dabei hatte der Versuch solcher Fixierungen überhaupt erst die Voraussetzung der modernen Pathologie gebildet: »Der Tod ist [. . .] vielfältig und zeitlich gestreut: er ist nicht jener absolute und privilegierte Punkt, an dem die Zeiten anhalten und kehrtmachen; wie die Krankheit hat er eine sich vielfältig verzweigende Gegenwart, deren verschlungenen Wegen die Analyse im Raum und in der Zeit nachgehen kann; ganz allmählich löst sich, hier und da, ein Knoten nach dem andern auf, bis das organische Leben [. . .] weicht; denn noch lange nach dem Tod des Individuums kommen kleine und partielle »Tode«, um die hartnäckigen Inselchen des Lebens aufzulösen.«³

Maul hingegen zieht die Möglichkeit, daß die Wunden am Hals der Toten das äußere Zeichen *postmortaler* Blutungen sein könnten, kaum in Betracht. Damit soll nicht gesagt sein, daß Maul dem Tod keine Beachtung schenkt, aber die Grenze zwischen Leben und Tod scheint sich ihm grundsätzlich als eine hermetische darzustellen. Selbst und gerade dort, wo Maul den Tod mit großer Beharrlichkeit, ja Gier zu lesen versucht, kommt dies zum Ausdruck. Als er den ersten Prozeß zum Kippen bringt, wird er, vermittelt über die Innensicht von Arbogasts erstem Anwalt Meyer, folgendermaßen charakterisiert: »[. . .] erst als Professor Maul sich an jenem dämmerigen Nachmittag an dem Bild der Marie Gurth festzuschauen schien, verstand Meyer die Gier dieser Lippen. Wie ein Fisch die gläserne Wand des Aquariums, tastete der Pathologe die Oberfläche der Tatortbilder nach einem Zugang zu jener anderen Welt ab, die ihm doch immer verschlossen bleiben mußte. Was er verstand, war tot.« (S. 43) Maul mag durchaus einen »Zugang zu jener anderen Welt« suchen, gleichwohl kann er nicht in diese Welt eindringen und diese Welt nicht in ihn. Ein Aquarium erlaubt die Sicht nach draußen und in diesem Fall in die »Welt« des Todes hinein, aber die Bereiche des Lebens und des Todes bleiben für Maul durch eine letztlich undurchlässige Scheidewand grundsätzlich getrennt. Auch der Tastsinn ist somit zum Betasten einer Oberfläche verdammt, er hat gar nicht das Ziel, diese zu durchdringen, geschweige denn zu zerreißen, so elaboriert und fein er auch sein mag, wie eine weitere Metapher zeigt: »Seine hellen, etwas dicklichen Finger bewegten sich, während er sprach, über den Photos der Toten wie die Antennen von Insekten« (S. 30). Blick und Tastsinn weisen demnach bei Maul eine interessante Strukturanalogie auf, sie tasten beide eine Oberfläche ab, dringen aber nicht in die Tiefe eines Kadavers hinein.

Die Ergebnisse der ersten Obduktion falsifiziert Maul allein über seine Lektüre der Fotos. Es ist demnach ein technisch durchaus avanciertes Medium,

welches Mauls Blick der unmittelbaren Wahrnehmung beraubt und seinen Blick als pathologischen Blick offensichtlich kastriert. Dies nimmt nicht wunder, denn es sind zwei unvereinbare Blicke, die sich hier getroffen haben; jener der Fotografie, der in die Tiefenschichten eines geschlossenen Körpers nicht eindringen kann, und jener des Pathologen, der sich von Berufs wegen zu einem solchen Eindringen verpflichtet. Die Fotografie blendet ihn, sie saugt den ärztlichen Blick in ihrem Medium restlos auf und überantwortet diesen Blick der Einbildungskraft. Sie verwandelt einen ärztlichen in einen ästhetischen Blick.

Maul wird den Fall Arbogast in mehreren Publikationen erörtern. Dabei verstrickt er sich in einen bezeichnenden Widerspruch. Schreibt er das eine Mal, es habe sich bei dem auf den Fotografien sichtbaren Abdruck um einen »so gewöhnlichen und alltäglichen Befund gehandelt, wie wir ihn bei tausenden von Fällen beobachtet haben« (S. 125), so kommt er in einer späteren Publikation zu einem ganz anderen Ergebnis: »Ich sah mir nun Abbildung auf Abbildung genauestens an, und ich muß mich schämen, daß ich erst am zweiten Tag entdeckte, daß sich in der Fortführung des Streifens am Hals zum Ohr hin Abdrücke eines Strickes fanden. [...] Ich muß sagen: Eineinhalb Tage habe ich über diesen Bildern gebrütet, ohne weiterzukommen, und mit einem Schlag war mir klar, was ich schon vermutete.« (S. 125 f.) Dieser Widerspruch wird von Arbogasts späterem Anwalt Klein mustergültig kommentiert: »Plötzlich ist der Befund überhaupt nicht mehr alltäglich, sondern wird zur genialen Eingebung.« (S. 126).

Mauls Lektüre der Fotos entspricht einer signifikanten Umkehrung der prominenten Bartheschen Unterscheidung zwischen *studium* und *punctum*.⁴ Bleiben die Ergebnisse des *studiums* Barthes zufolge immer kulturbedingt, so erkennt er im *punctum* bekanntlich einen von der Fotografie ausgelösten Mechanismus, der es dem Betrachter erlaubt, von »einer moralischen und politischen Kultur gefiltert«⁵ Formen der Wahrnehmung zu durchbrechen. Setzt das *studium* einen selbstidentischen Betrachter voraus, so muß das *punctum* denselben gerade negieren oder zumindest hinterfragen, das *punctum* »selbst schießt wie ein Pfeil aus seinem Zusammenhang hervor, um mich zu durchbohren.«⁶ Bezeichnenderweise greift Barthes nicht selten auf Hautmetaphorik zurück, um die Funktionsweise des *punctums* zu umkreisen, so wählt er den Begriff nicht zuletzt wegen der »Idee der Punktierung«.⁷ Unter formalem Gesichtspunkt scheint die Barthesche Opposition bei Maul durchaus zu tragen. Will der Pathologe mit dem *studium* der Fotografien Marie Gurths zu keinem Ergebnis kommen, so löst das *punctum* »mit einem Schlag« jedes Rätsel, indem es ihm die Wunden am Hals des Opfers als Abdruck eines Kälberstricks präsentiert.⁸ Die Bartheschen Koordinaten verschieben sich indes grundlegend. Bei Maul ist es nicht das *studium*, sondern gerade das *punctum*, welches die Funktion übernimmt, die Fotografie »mit der Gesellschaft auszusöhnen«,⁹ indem es den mysteriösen Todes-

umständen Marie Gurths Ursache und schon unter rein hermeneutischem Gesichtspunkt durchaus auch Sinn verleiht.

Der Fotografie eignet letztlich immer ein thanatographisches Moment, sie friert Augenblicke ein und macht die Abgebildeten zu Untoten. Insofern schien die Fotografie das für die Darstellung Marie Gurths letztlich adäquate Medium zu sein, ließen doch ihre mysteriösen Todesumstände sie in der Gesellschaft nicht zur Ruhe kommen. Maul setzt diesem gespenstischen Aspekt sowohl Mariens als auch des Mediums gerade mit seiner auf einem fundamental ästhetischen Blick beruhenden Deutung der Todesumstände ein (vorläufiges) Ende. Selbstredend ist dieser Blick weder herrschaftsfrei noch unkodiert.¹⁰ Er läßt sich durchaus in die Foucaultsche Archäologie des medizinischen Blicks einordnen, scheint er doch ein Abkömmling des »coup d'oeil«,¹¹ des »Erspähen«¹² in der Medizin zu sein – eines »sofort erfassenden und zuschlagenden Blicks|«,¹³ den Foucault nur beiläufig bespricht und historisch in der Zeit vor der anatomischen Pathologie ansiedelt, wobei er letztere durchaus mitkonstituiert. Foucault vergleicht diesen Blick mit einem »ausgestreckte[n] Finger, der zeigt und denunziert«. ¹⁴ Das Erspähen wäre auch Foucault zufolge eher ein ästhetischer als ein wissenschaftlicher Blick, auch wenn er insbesondere im medizinischen Kontext natürlich als Effekt des Wissens betrachtet werden muß. Dieser Blick schlägt in der Selbstdarstellung Mauls zwar nicht unmittelbar zu, aber er löst den prüfenden Blick, der zu keinem Ergebnis kommen will, schlagartig als Eingebung ab. Auch wenn die Eingebung formal dem Bartheschen *punctum* entspricht, so punktiert sie Maul gerade nicht. Sein Blick macht eine Tote zur Ermordeten und bannt somit jede potentiell dynamisierende Kraft, die dieser Toten als Untoten hätte eignen können. Ein komplexer Nexus zwischen ästhetischem Blick und medizinischem Wissen kündigt sich an. Gerade der von der Fotografie stimulierte ästhetische Blick ist es, der sich auf eine teuflische Art und Weise mit diesem Wissen verbündet, indem er demselben mit einer rigorosen Wahrheitskonstruktion zuarbeitet. Schließlich läuft die Verurteilung Arbogasts als Mörder zunächst auf eine Konsolidierung der Justiz hinaus, dem mysteriösen Tod Marie Gurths wird eine klare Ursache (Strangulation) zuerkannt, die ihm das Mysteriöse zumindest in der offiziellen Rechtsprechung austreibt. Der zudem vorbestrafte Arbogast kann als stets potentieller Störenfried dem omnipräsenten überwachenden Blick eines panoptischen Gefängnisses überantwortet werden, der das Bedrohliche seines Körpers einfriert und ihn für die Produktionsverhältnisse erneut optimal zu nutzen sucht. Schließlich wird er fortan Bastflaschen herstellen.

II. Die Maulsche Lektüre der Marie Gurth hatte formal dem Bartheschen *punctum* entsprochen. Sie punktiert zwar nicht Maul, dafür um so nachhaltiger aber Arbogast. Gerade indem das Gefängnis Arbogasts Körper isoliert und somit

ganz auf sich selbst zurückwirft, »öffnet« es ihn auch; indem es ihn der Einbildungskraft und dem Erinnerungsvermögen preisgibt, verleitet es ihn zur imaginären Transgression seiner körperlichen Grenzen. Letztere geht mit dem Begehren nach der Überschreitung der Schwelle zwischen Leben und Tod einher.

Die Einbildungskraft, die ihn unablässig Bilder Marie Gurths produzieren läßt, wird bei Arbogast zum »Ort« einer stets aufs neue beschworenen Durchlässigkeit der Grenze zwischen Leben und Tod. Marie erhält in Arbogasts Imagination den Status einer Untoten, jenen Status, den ihr Maul hatte austreiben wollen. Es kommt Arbogast vor, als sei »Marie durch den Moment ihres Todes ihm übergeben.« (S. 70) Es scheint gerade dieser zeitliche Bezug zu sein, der sie als Untote fixiert, ihren Schwellencharakter festschreibt. Sie ist ihm nicht durch ihren Tod, sondern eben »durch den Moment ihres Todes« übergeben und wird somit zum Objekt eines »unbetrauerbaren Todes«. ¹⁵ Der Überlebende läßt die Tote als Spukgestalt in seinem Innern weiterleben: »Zunächst wollte er nicht an Marie denken und dann, als sie doch in seinen Gedanken erschien, sie zuerst wieder wegschicken. Hielt ihr Gesicht mühsam auf Abstand und betrachtete sie eine Weile. I . . .] Wie hatte doch das Gras gerochen, am Ende des Sommers, und welcher Duft war in der Luft gewesen? Und ihr Parfüm? Doch wenn er die Augen schloß, glaubte er, an seinen Fingern noch immer den Duft ihres Geschlechts zu riechen, und ihre Stimme füllte sich wieder mit dem Klang ihres Atems. Die Erinnerung an jenen Moment der Stille überflutete ihn dann immer von neuem und wie das kühle und glatte Holz des Türblattes über seine Hand gewischt war, als berührte und ermunterte man ihn. I . . .] Wie seine erwachsenen Hände sie hielten, die immer noch fünfundzwanzig war. Doch da es ihm ohnehin nur schwer gelang, sich davon zu überzeugen, daß viele Frauen inzwischen jünger waren als er selbst, hielt ihn auch dieser Gedanke nicht, und er fiel in ihre Arme. Seltsam dann, jemanden zu lieben, der tot war, und doppelt fremd, es selbst auch zu sein. Denn so empfand er sich, bekleidet lediglich mit den Wänden der Zelle, tote Haut über seinem Fleisch, die empfindungslos und reglos blieb.« (S. 219) Arbogasts Blick fehlt (im Gegensatz zu jenem Mauls) jede ästhetisch-schöpferische Dimension, Marie drängt sich ihm einfach auf, sie wird zur lebenden Toten und entfacht in ihm ein hochambivalentes Begehren. Dies zeigt sich deutlich an der dezenten Umdeutung jenes Liedverses, der dem Roman als Motto dient: »*Wie schon einmal du mich fandest / komm doch wieder her und hole mich.*« (S. 51) Mit diesen, dem Heimatfilm *Das Schwarzwaldmädel* entnommenen, Versen soll zunächst Marie ihre Verführungskünste untermalt haben. Bezeichnenderweise kennt der Leser die Verse allerdings ausschließlich über die Erinnerungen Arbogasts. In der Wiederholung (vgl. S. 219) verliert er seine ursprüngliche Harmlosigkeit. Legt Arbogast der imaginierten Marie im Gefängnis jene Worte in den Mund, so können sie nicht mehr als Aufforderung zum Beischlaf, sondern müssen vielmehr als eine solche zum Sterben gelesen werden.

In der Arrestzelle, in der sich Arbogasts Phantasmen zwangsläufig mit einer besonderen Virulenz einstellen, scheint ihm der Tastsinn eine letzte Vergewisserung seiner körperlichen Konturen zu erlauben. »Lange Zeit lag er auf dem Rücken und klopfte mit dem Zeigefinger auf seinen Bauch, auf eine ganz bestimmte Stelle oberhalb seines Nabels, und wußte, wenn er damit aufhören sollte, würde er blind.« (S. 84) Da sich Todesbegehren bei Arbogast in erster Linie über die Imagination entläßt, nimmt es nicht wunder, daß sie mit drohender Blindheit assoziiert wird. Blindheit, so wird man mutmaßen dürfen, würde ihn für immer dem inneren Auge und somit der (Todes-)Phantasie überantworten. Dennoch steht der Erfolg der Nabelszene samt »abgewehrter« Blindheit auf wackeligen Beinen, denn als Arbogast glaubt, erblindet zu sein, ist es ausgerechnet Marie, die den Gegennachweis erbringt – sie sieht ihn an. (vgl. S. 84)

Indes: »Wenn das Subjekt zerfällt, kommt nicht gleich das »Gerippe« zum Vorschein, sondern die Geschichte des Körpers.«¹⁶ Zwar ist bereits der Koitus mit Marie, der den Roman eröffnet, für Arbogast von einer gewissen Ambivalenz nicht frei. Dieser trägt durchaus bereits Spuren einer als widersprüchlich empfundenen Transgression der körperlichen Grenzen: »Beinahe schmerzhaft spürte er, wie ihre Berührung seiner Haut alle Spannung nahm.« (S. 7) Marie entzieht demnach bereits vor ihrem Tod Arbogasts Haut als Körpergrenze ihre Konsistenz und weckt damit leicht ambivalente Regungen (»beinahe schmerzhaft«). Dennoch darf nicht übersehen werden, daß der Text jeden gleichsam »naturwüchsigen« Ursprung von Todesfaszination leugnet, indem er dieselbe zur poetischen Figur macht und als Produkt von medizinischem Wissen und Disziplinarmacht Justiz offenlegt, stellt doch das Gefängnis dieses Begehren überhaupt erst auf Dauer. Zudem reflektiert der Text Todesfaszination vorwiegend über ein hochartifizielles Metaphern- und Beziehungsgeflecht und führt diese Figur wiederholt über eine radikale Verkünstlichung als eminent kulturierte vor.

Es sind in erster Linie Medizin und Justiz, die in Arbogast jene Individualität zementieren, die immer schon auf Todesbegehren ausgerichtet ist – wie vor allem eine Analyse der Hautmetaphorik zeigt. Einerseits schützt das Gefängnis Arbogasts Körper, es umgibt ihn mit einer »zweiten Haut« (S. 190). Das Gefängnis sei Arbogast »auf die Pelle gerückt« (S. 191), sagt einmal Ansgar Klein. Doch erkennt Klein auch, daß die zweite Haut Arbogast vor der subjektivitätsunterminierenden Kraft seiner Bilder keineswegs dauerhaft bewahren kann. Im Gegenteil: schließlich ist es gerade die hermetisch verschlossene Zelle mit ihren nur dreißig Kubikmetern Luft (S. 56), die den Körper auf sich selbst zurückwirft und Durchlässigkeit in der Imagination suchen läßt. Diese Suche ist aber zweischneidig. Oberflächlich betrachtet, scheint sie einen letzten Protest des Körpers gegen die Disziplinarmacht darzustellen, schließlich hebt diese auf einen selbstidentischen und arbeitenden Körper auch des Delinquenten ab.¹⁷ Aber

der Kampf scheint aussichtslos, ist er doch selbst nichts anderes als ein Effekt eben der Disziplinarmacht, diese kann vom Körper – wie es schon allein die Hautmetaphorik nahelegt – nicht getrennt werden. Dabei vermag es der Erzähler, diese Spannung in einem einzigen Bild zu vereinen. Auf der Fahrt nach Bruchsal späht Arbogast auf die Zeitung eines Vollzugsbeamten. »Krebs, die Krankheit der Epoche, entstehe nach Meinung des deutschen Nobelpreisträgers Otto Warburg durch eine chronische Schädigung der Zellatmung.« (S. 25) Die nur geringe Durchlässigkeit des Gefängnisses, die nur geringe »Zellatmung« desselben, mag Arbogast eine zweite und nahezu geschlossene Haut verleihen. Doch führt ihn diese letztlich zur permanenten Auflösung seiner »ersten«, indem sie dieselbe über die Imagination öffnet und die fließenden Grenzen seines Körpers als Umschlagplatz für immer neue Durchlässigkeits- und somit auch Auflösungs- und Todesphantasmen zementiert. Die Verdoppelung der Haut entpuppt sich somit als Punktierung.¹⁸ Die Metaphorik deutet dabei freilich auf die besonders enge Verschränkung von Medizin und Justiz in der Konstruktion dieses spezifischen Innenlebens hin – einer Verschränkung, in die auch die Kirche involviert ist. Hochwürden Karges bemüht sich mit großer Geduld nicht nur um Geständnis und Beichte des Häftlings, seine Institution ist metaphorisch ebenfalls fest mit dem Gefängnis verwachsen.¹⁹ Als Arbogasts erster Anwalt Meyer die Haftanstalt betritt, schließt sich »das Tor pneumatisch hinter ihm.« (S. 33) So inszeniert der Text auf metaphorischer Ebene eine Reflexion des Funktionierens der Disziplinarmächte Medizin, Justiz und Kirche. Die Absenz von Zellatmung (Justiz, Medizin) und der Hauch Gottes sind an der Stimulation von Todesbegehren gleichermaßen beteiligt.

Allerdings räumt der Text der Medizin (und nicht etwa der Justiz) in diesem Zusammenhang die Funktion einer Art Diskursgenerators ein. Es ist schließlich ein Pathologe, der Arbogast überhaupt erst hinter Gitter bringt. Auch wenn Maul, wie wir gesehen haben, letztlich nicht als Repräsentant der modernen Pathologie im Foucaultschen Sinne gelesen werden kann, so legt der Text doch deutlich Zeugnis von der zunächst medizinischen Konstitution modernen Todesbegehrens ab, muß doch die Dialektik der Konstruktion und Dekonstruktion von Subjektivität als Resultat eines bestimmten, zunächst medizinischen, Denkens von Individualität gelesen werden. Die eigentliche Brisanz der modernen Pathologie besteht Foucault zufolge nicht darin, daß sie möglichst differenzierte Grenzziehungen zwischen Leben und Tod vornimmt. Vielmehr koppelt sie die Individualitätskategorie nachhaltig an Krankheit und Tod. Hatte sich die Medizin im klassischen Zeitalter weitgehend mit einer an Modelle der Botanik angelehnten Klassifikation von Krankheiten begnügt und hatte hier folglich noch jede beim Individuum festgestellte Krankheit einer Art Beeinträchtigung und Abweichung der Art in ihrer klassifizierten Reinheit dargestellt, so ändert sich dies mit dem systematischen Aufkommen der anatomischen Pathologie und

ihrer Aufwertung des Kadavers zum privilegierten Erkenntnisgegenstand grundlegend. Nun wird nämlich gerade die Krankheit zur »individuellen Figur«²⁰, und dies nicht etwa, »weil das Individuum auf seine Krankheit reagiert, sondern weil sich die Tätigkeit der Krankheit immer schon in der Form der Individualität vollzieht.«²¹ Da gerade die Aufwertung des Todes diesen Umschwung bewirkt, sind Todesfaszination und Individualität letztlich gleichursprünglich. Bleibt Individualität dem Tod aber konstitutiv verhaftet,²² so wird das Morbide konsequenterweise zu einem besonderen Ausweis von Individualität, das Morbide wird förmlich zur »rarste[n] Form des Lebens«.²³ Dies läßt sich nicht allein Arbogasts Innenleben ablesen. Auch die von Arbogast auf andere Figuren ausgehende Wirkung beruht wesentlich auf einer grundlegenden Interdependenz von Individualität und Todesfaszination. Sein mysteriöser Beitrag zum Tod Maries sowie seine psychische Verarbeitung desselben lassen ihn zum außergewöhnlichen und eben »raren« Individuum werden. Bezeichnenderweise begegnet man ihm dabei mit genau jener Ambivalenz, die seine eigene Subjektivität brüchig macht. Arbogast wird nicht nur zum »Subjekt«, sondern ganz wesentlich auch zum »Objekt« von Todesbegehren. Die Mischung aus unwiderstehlicher Faszination, Ekel und Angst, mit der auch noch seine späteren Verteidiger ihm begegnen, spricht Bände. Da der Tod, wie sich Sarrazin einmal ausdrückt, »ihm anhaftet« (S. 121),²⁴ da er mit dem Tod, wie Arbogast selbst einmal sagt, »verkehr« hat (S. 70), wird er zu einer Art Thanatosfiguration.

Der Text hält den Blick für den spezifisch wissens- und somit auch machtbedingten Aspekt des Todesbegehrens seiner Figuren allerdings konsequent offen. Im Falle des Arbogast führt er deutlich vor, daß die Auflösungsphantasien von Subjektivität Ableger jener diskursiven Formation(en) sind, die Individualität und Tod(-esfaszination) zusammenschweißen. Die ambivalente Faszination der Subjektivitätsauflösung kann demnach bei Arbogast als Resultat jener von Foucault analysierten (medizin-)historischen Konstruktion von Individualität gelesen werden. Indem der Text den kulturierten Impetus dieser Individualität über ein vertracktes medizinisches Metapherngeflecht reflektiert, ordnet er ihn bestimmten Disziplinen (vorwiegend der Medizin) als Effekt zu.

III. Eine Analyse der ostdeutschen Pathologin Katja Lavans erlaubt sowohl eine Bestätigung dieses Befunds als auch eine Annäherung an die immanente Poetik des Textes.

Mauls Rechnung geht nicht auf. Seine Lektüre gerät schnell in den Verdacht des *misreading* und macht Marie Gurth unwillentlich und nachhaltig zu jenem Gespenst, das zu bestatten sie angetreten war. Katja Lavans, die mit ihrem Gegengutachten an dem Freispruch Arbogasts maßgeblich beteiligt ist, muß zunächst als das Gegenbild Mauls angesehen werden. Doch ist der Unterschied zwischen beiden nicht schlicht ein solcher zwischen Willkür und Erkenntnis-

drang; es handelt sich zunächst einmal um einen unterschiedlich organisierten ärztlichen Blick, der in erster Linie die Grenze zwischen Leben und Tod verschieden interpretiert. Diese Grenze stellt sich Katja als eine prinzipiell osmotische dar. Sie sucht nach dem Leben im Tod und nach dem Tod im Leben. Dabei darf ihr Verhältnis zum Tod keineswegs als emotionslos und desengagiert betrachtet werden: »Immer wieder in die erloschenen Blicke sehen zu müssen, war für sie das entsetzlichste. Und manchmal war es Katja auch vorgekommen, als entdeckte sie den Blick noch, wie einen winzigen, fast schon endgültig erkalten Funken tief drinnen in einem Auge. Manchmal hatte sie auch gedacht, der Tod selbst sehe sie darin an.« (S. 153) Belebungsversuche des Todes schlagen sich nicht selten in den Anrufungen von Toten nieder. Sie münden in der rhetorischen Figur der Prosopopöie. So kann Katja Leichen, mit denen sie experimentiert, durchaus begrüßen und sie wie gute Freunde dazu auffordern, ihr bei ihrer Forschung kollegial zur Seite zu stehen: »Guten Abend I. . . I. Erzähl mir was von dir.« (S. 180) Zieht man die von de Man der Prosopopöie zugeschriebene »symmetrische Struktur« in Betracht, so ist die Prosopopöie die Katja dominierende Trope. De Man spricht zu Recht von einer der Prosopopöie »innewohnende[n], latente[n] Bedrohung«, die sich dahingehend manifestiert, »daß man I. . . I, wenn man den Tod sprechen läßt, durch die symmetrische Struktur der Trope zugleich auch impliziert, daß die Lebenden mit Stummheit geschlagen und in die Gefühllosigkeit ihres eigenen Todes eingefroren sind.«²⁵ Dabei begegnet Katja dem Tod durchaus mit Arbogasts Ambivalenz. Eine Äußerung Klein gegenüber läßt in diesem Zusammenhang an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig: »I. . . I wie das wohl ist: Wenn der Tod einen wegreißt aus der Wärme. Als ob alles in einem zerbräche. Ich weiß nicht, ob das nur entsetzlich ist. In der Literatur findet man Berichte von Patienten, die zwar vor allem von allergrößtem Schmerz, aber auch oft von einer Empfindung größter Entspannung berichten. Alles öffnet sich. Nichts hat mehr eine Funktion.« (S. 249)

Die medizinischen Erkenntnisse Katjas fußen auf der Vorstellung einer fundamental durchlässigen Grenze zwischen Leben und Tod. Doch fällt auf, daß sich die Medizin als Wissenschaft hiermit alles andere als leicht tut. Dreh- und Angelpunkt des zweiten Prozesses bildet schließlich der Nachweis sogenannter postmortalen Blutungen. Die Wunden am Hals der Marie Gurth sollen nicht als Narben einer Strangulation, sondern vielmehr als äußere Erscheinungen des noch gerinnungsfähigen Leichenblutes begriffen werden. Zwar gelingt es Katja, das Gericht mit der künstlichen Erzeugung von Druckstellen am Hals von mehreren Leichen davon zu überzeugen, daß es sich bei den Narben am Hals des vermeintlichen Opfers um solche postmortalen Blutungen gehandelt haben muß, doch stößt der Nachweis dieser Druckstellen an eine beachtliche medizinische Grenze. Diese Erkenntnis erweist sich nämlich innerhalb des medizinischen Diskurses als nicht positivierbar. »Und wie unterscheidet man Verletzungen nach

dem Tode von solchen zu Lebzeiten?«, so wird Katja vor Gericht von Ansgar Klein gefragt. Katja antwortet: »Überhaupt nicht! Wenn eine Einwirkung auf einen Körper in den ersten Stunden nach dem Tode erfolgt, ist es später nicht möglich festzustellen, ob diese Einwirkung zu Lebzeiten oder postmortal erfolgt ist.« (S. 312 f.) Eine exakte kausale Zuordnung der Wunden am Hals kann also von der Medizin nicht vorgenommen werden. Hatte Mauls ästhetischer Blick eine solche Zuordnung anhand einer bloßen Abbildung der Leiche zu treffen gesucht, so sind Experimente mit Leichen in dieser Hinsicht letztlich zu Spekulationen verurteilt. Wird die Annahme einer durchlässigen Grenze zwischen Leben und Tod zum Fluchtpunkt medizinischer Erkenntnis, so kann dieselbe hier nicht mehr »Wahrheit«, sondern nur noch Plausibilität erzeugen. Die Unmöglichkeit einer klaren Unterscheidung zwischen prä- und postmortalen Blutungen tangiert aber nicht nur die Wahrheitskategorie des medizinischen Diskurses. Sie scheint sich darüber hinaus eine grundlegend ikonoklastische, partiell sogar anti-ästhetische Position zueigen zu machen.

Der erste Prozeß hatte sich ab einem bestimmten Zeitpunkt nur noch um die Fotografien der Leiche gedreht, um Abbilder, welche die Tote einem Medium überantwortet und sie in der Maulschen Hermeneutik schließlich als Ermordete fixiert hatten. Zwar spielen auch während des zweiten Prozesses noch Dias eine Rolle, doch dreht sich die Beweisführung mehr und mehr um nicht-bildliche Gegenstände. So wird denn auch die Wissenschaftlichkeit des Mediums Fotografie radikal in Frage gestellt, die alten Fotos werden durch einen Isodensitracer gejagt, der sie auf »Kunstprodukte als Fehlerquellen« (S. 292) hin analysiert. Dieser Apparat soll »jede subjektive Komponente« (S. 292) ausschließen und das menschliche Auge um ein Vielfaches übertreffen. Max Wyss, der zuständige Sachverständige, erklärt vor Gericht, er habe mit dem Isodensitracer »kontrolliert, ob in diesem Graugemüse von Photomaterial irgendwo die Melodie eines Strickes verborgen ist.« (S. 292) Ergebnis: Von der Melodie keine Spur. Es spricht demnach alles für einen Abgang auf Bilder und Ästhetik – keine Kunstprodukte mehr, keine die Unwahrheit singende Melodie. So unterscheidet sich auch der damalige Obduktionsbericht von der kristallklaren Sprache Katjas grundlegend.²⁶ Totale Abkehr von der Ästhetik, so scheint es, und es scheint ja auch gerechtfertigt, hatte sich diese doch als Hure der Unwahrheit erwiesen. Wyss erteilt dem nach dem berüchtigten Kälberstrick fragenden Staatsanwalt eine Abfuhr mit einer nicht uninteressanten Begründung: »Die ganze Diskussion hätte sich erledigt, wenn man seinerzeit einen Tesa-Streifen auf den Hals der Getöteten gelegt und dann abgezogen hätte. Dann könnten wir sogar sagen, ob es eventuell ein Strick aus Hanf oder Sisal war.« (S. 291) Einerseits ist es also einmal mehr die Figur der durchlässigen Grenze, die hier eine Rolle spielt. Die Tote wird nicht, wie im Falle der Fotografie, unberührt abgebildet. Vielmehr wird ein (denkbar schlichtes) Medium eingesetzt, das von der Oberflä-

che der toten Haut Reste aufsaugt, sich jede Form von Abbildung dabei aber versagt. Es bewahrt die dem Leichnam entnommenen Reste in ihrer Materialität und macht denselben nicht zum Ort einer Darstellung.

Die Funktion dieser ikonoklastischen Tendenz erschließt sich durch ihre Einbettung in den Kontext einer diskret angelegten Mimesisdebatte, die der Roman unterschwellig inszeniert.

Interessanterweise tritt Katja wiederholt als (dilettierende) Künstlerfigur in Erscheinung. Ihre ästhetischen Versuche am Theremin (Aeterphon) integrieren Tastsinn, Gehör und Imagination. Zunächst hat es den Anschein, als sei Katjas Spiel mit den Bilderbeschwörungen Arbogasts nahezu identisch. Die vom Theremin produzierten Klänge regen eine Imagination an, die zu jener des Arbogast signifikante Parallelen aufweist: »Vorsichtig näherte sie sich mit einem Finger dem Theremin und strich einen der beiden verchromten Stäbe entlang. Das helle Flirren, das sie dabei erzeugte, gefiel ihr sehr und sie konzentrierte sich nun darauf, ihre Hand ganz gleichmäßig zu bewegen, um es nicht wieder zu verlieren. Sie meinte, es stehe vor ihrer Hand in der Luft und habe einen Umriß und eine Gestalt, der sie mehr nachtaste als daß sie es erschuf. Mit der anderen Hand brachte sie dann die Töne vor sich in der Luft zum Leuchten, indem sie ihre Lautstärke langsam erhöhte. Das Flirren wurde klarer dadurch und, je lauter es wurde, zu einem immer tieferen Schwingen und aus dem zitternden Licht über einer durchscheinenden Membran eine atmende Gestalt, die sich drehte und wendete, um sich schließlich, wie es Katja schien, unter ihren Händen wegzuducken.« (S. 153) Die von den Klängen ausgelöste Imagination hebt demnach auch bei Katja auf jene körperlich-morbide Durchlässigkeit ab, die Arbogast beherrscht. Sowohl die »durchscheinende Membran« als auch das »Wegducken« gelten hier als entscheidende Hinweise, heißt es doch über die fotografierte Leiche Maries immer wieder, diese würde sich wegducken. (vgl. etwa S. 38) Auch Katjas Imagination ist nicht die eines selbstidentischen und bewußt operierenden Subjekts, sie kann der sich aufdrängenden Gestalt allenfalls »nachtasten«, nicht aber dieselbe »erschaffen«. Im Gegensatz zu Arbogast fungiert Taktilität bei Katja freilich nicht primär als Abwehrmechanismus, sondern vielmehr als Konstituens der, bezeichnenderweise wesentlich synästhetisch geprägten (»Leuchten« der Töne), Stimulanz.

Katjas Versuche am Theremin müssen folglich als Ausdruck und Verarbeitung ihres Todesverständnisses gelesen werden. Die Beschwörung der Schwelle zwischen Leben und Tod, erneut vermittelt über die Transgression der körperlichen Grenzen, bildet die Grundlage sowohl ihres wissenschaftlichen Selbstverständnisses als auch ihrer Kunst.

Allerdings unternimmt Katja im Verlauf des Textes den Versuch, sich als Künstlerin »weiterzuentwickeln«. Ab einem bestimmten Zeitpunkt heben ihre ästhetischen Versuche nämlich auf Bilderlosigkeit (oder zumindest auf Bilder-

verhütung) ab. Auch wenn sie hierbei generell scheitert, muß ihr Versuch ernst genommen werden: »les gelang ihr selten, worum sie sich doch immer mehr bemühte, einen Ton zu erzeugen, der so naturhaft schien, daß man nicht mehr meinte, eine Stimme zu hören, sondern nur mehr einen Klang, der keinen Körper hatte, kein Gesicht, nicht sterben konnte und sie nicht ansah.« (S. 204) Wie bei Arbogast wird Taktilität also letztlich doch als eine Art Sublimierung von (imaginärer) Todesfaszination greifbar, auch wenn derselben kein dauerhafter Erfolg beschieden sein kann. Ironischerweise ist es nämlich ein zerstückelter Körper, der dies ästhetisch auf Dauer stellen soll, hat Katja doch den Eindruck, daß ihre Hände beim Spiel am Aeterphon »von ihr abgetrennt« seien (S. 204). Dennoch sollte in ihrer Kunst somit die Taktilität idealerweise über die (innere) Visualität triumphieren, der Tastsinn soll die Imagination zum Stillstand bringen. In dem Maße, wie hier das Auge der Hand untergeordnet wird, lassen sich Katjas Versuche auch als eine (zumindest partielle) Reauratisierung von Kunst im Benjaminschen Sinne lesen,²⁷ dies um so mehr, als das Aeterphon schon unter rein medialem Gesichtspunkt eine reproduktionslose Kunst zu sein scheint. Zwar sollen in Leningrad von einer alten Virtuosin Schallplattenaufnahmen existieren, doch kann Katja keine aufreiben (vgl. S. 204).

Darüber hinaus führen Katjas Versuche in das poetologische Zentrum des Textes, indem sie eine immanente Reflexion des Verhältnisses von Kunst und Natur, von Bild und Abbild liefern. Mit ihrer abbildlosen Kunst zieht Katja den Unterschied zwischen Kunst und Natur ein, sie inszeniert Natur als radikale Künstlichkeit. Der produzierte Ton soll so »naturhaft« sein, daß er keinen Körper mehr besitzt. In dem Maße, wie das »Naturhafte« mit dem Künstlichen radikal zusammenfällt, scheint es für Katja eine Art Ausweg aus dem ewigen Kreislauf von Individualität und Todesbegehren zu indizieren, das die Pathologie gesellschaftlich verankert hat. Das Niederreißen der Schwelle zwischen Kunst und Natur soll dem Beschwören der Schwelle zwischen Leben und Tod ein Ende setzen und ihre Haut »geschlossen« halten.

Zu überprüfen bleibt das Verhältnis dieser Ästhetik zur immanenten Poetik des Textes. Natürlich erweist sich der Roman über weite Strecken selbst dem flüchtigen Leser als eine einzige Inszenierung von Künstlichkeit. Schon seine Sprache ist eine durch und durch künstliche. Sie ist es zunächst in dem Versuch des Nachempfindens der Sprache einer vergangenen Epoche und in der Integration von Fachsprachen (Justiz, Medizin, Religion). Dennoch unterscheidet sich der Roman somit grundlegend von der von Sarrazin konstatierten Eigenart des (positiven) juristischen Diskurses: »Sarrazin war überzeugt, daß nicht so sehr der wirkliche Corpus der Paragraphen diese Maschine antrieb, sondern das völlig unauslotbare Verhältnis aller Buchstaben der Gesetze zueinander. Denn das, was Gesetz war, hatte in vielen Schichten alle Vergangenheit in sich bewahrt. [...] Und mitunter schien es Sarrazin, als ob dieses ganze disparate

Gemurmel der Gesetze das eigentliche Gefängnis war, das Arbogast festhielt.« (S. 170) Im Gegensatz zum Corpus der Paragraphen setzt der Erzähler des Textes auf stilistische und motivische Homogenität, so heterogen die in ihm verhandelten Diskurse samt des massiv integrierten authentischen Quellen- und Archivmaterials auch sein mögen. Dennoch kann er keinen Ort jenseits des medizinischen Wissens für sich in Anspruch nehmen. Auf formalistisch-struktureller Ebene wird der Text vielmehr zu einer hybriden Synthese von allen inhaltlich durchgespielten und ganz wesentlich wissens- und machtbesetzten mimetischen Konfigurationen. Wie Katja inszeniert er Kunstnatur, doch ergibt sich dabei, wie es die Figur der Todesfaszination zeigt, ein signifikanter inhaltlicher Unterschied. Der Text versucht nämlich keineswegs, sich diese Figur vom Leib zu halten, vielmehr läßt er sich von derselben, wenn auch kritisch, dominieren.

Seinem Leser verlangt er dabei die Rolle des Isodensitracers ab, indem er ihn fortwährend nach »verborgenen Informationen« und einer »versteckte[n] Struktur« (S. 292) suchen läßt – mit dem Unterschied freilich, daß nicht »Kunstprodukte als Fehlerquellen« (ebd.) demaskiert, sondern Kunstprodukte auf ihre ästhetische Funktion im Text hin transparent gemacht werden (sollten). Maul schwebt als Repräsentant des *misreading* über dem Text: Oberflächenphänomenen, welche für die Figur der durchlässigen Grenze blind scheinen, darf nicht vertraut werden. Dennoch ist das poetische Verfahren des Romans kein prinzipiell antifotografisches und ikonoklastisches. Nur hebt es ganz wesentlich darauf ab, den entworfenen Bildern ein thanatographisches Moment abzutrotzen und dieses auf demselben inhärente Machtstrukturen hin zu analysieren. Somit reflektiert der Text – und das unterscheidet ihn von seinen Figuren – unablässig den konstruktiven und machtbesetzten Impetus jeder Bilderproduktion und Einbildungskraft auch und gerade auf poetologischer Ebene, indem er den immer schon kulturierten Charakter von imaginärer Todesfaszination durch eine Inszenierung der Figur in ihrer Artifizialität vorführt: »Gegen das Imaginäre hilft nur eine über sich selbst aufgeklärte Imagination.«²⁸

IV. Ich nehme abschließend zwei Momente des Textes ins Visier, die sein poetologisches Zentrum grundsätzlich präzisieren. Diese werfen auch die Frage nach der Beziehung zwischen dem von den Disziplinarmächten produzierten Wissen (wie sie der Text verhandelt) und dem Text als ästhetischem Produkt auf – den Arbogast-Katja-Koitus zum einen und die perfekte Billardkugel zum anderen.

Der Arbogast-Katja-Koitus ist in zweifacher Hinsicht brisant. Auf individualpsychologischer Ebene führt der Text mit dem Koitus zum einen die Faszination Katjas für das »bedrohliche« Moment Arbogasts vor. Katja macht Arbogast mit ihrem sexuellen Interesse (das wiederum als Todesfaszination lesbar wird)

noch einmal zur Thanatosfiguration und somit auch zum »Fall«. Zum anderen aber betreibt der Roman in diesen Szenen mimetisch-poetologische Selbstreflexion. Seine Inszenierung des Verhältnisses zwischen Mimesis, Künstlichkeit und Todesfaszination schreibt er in diesen Szenen auf einer poetischen Metaebene fest, und die erwähnten psychologischen Dimensionen werden überhaupt erst über eine Analyse der poetologischen Momente greifbar. Mimetisch ist der Arbogast-Katja-Koitus schon insofern, als er den Arbogast-Marie-Koitus nachahmt, doch kann solche Nachahmung nur über radikale Künstlichkeit erzielt werden, muß sich Katja doch zur Doppelgängerin Maries machen. Sie selbst wird somit zu einer Inkarnation von Künstlichkeit, allerdings nicht in dem Sinne, wie sie selbst Künstlichkeit am Aeterphon zu produzieren versucht hatte, schließlich schlüpft sie in die Haut einer Toten. Der Text bildet diese somit auch ab und läßt sie folglich von vornherein nicht ihre »aeterphonische«, sondern gerade seine eigene ästhetische Position einnehmen, die imaginäre Todesfaszination als künstliches Produkt inszeniert und reflektiert. Besonders deutlich läßt sich dies an ihrer roten Perücke ablesen, die roten Haare sind nicht allein eine synthetische Kopie der Haare von Marie Gurth. Sie sind Kunstnatur im doppelten Sinn. Zum einen handelt es sich um eine aus echtem Haar bestehende Perücke (vgl. S. 239); zum anderen verweist dieses Haar auf ein vom Text selbst produziertes intensives Beziehungsgeflecht, das ganz im Zeichen von durchlässiger Grenze und somit auch Todesfaszination steht. Schließlich hatte sich Katja über den Mord mit Tierhaaren habilitiert (vgl. S. 147 ff.). Sie hatte untersucht, inwiefern Tierhaare eine »Perforation der Magenwände« (S. 147) bewirken, inwiefern dieselben also eine innere Haut durchlässig machen und zum Tod führen. Das von der Medizin produzierte Wissen um diese Perforation verweist seinerseits auf die von der Justiz produzierten Selbstverstümmelungsversuche von Gefangenen, schlucken diese doch besonders vor Weihnachten oft Drähte, die die Magenwände perforieren und zum Kotzen von Blut führen (vgl. S. 82). Obwohl sich Arbogast an diesen Versuchen nicht beteiligt, hat auch er einmal »das Gefühl, sein Magen verdaue Rasierklingen, die ihn dabei in schmale Streifen schnitten.« (S. 216) Der Text stellt Todesbegehren folglich als kulturelles Produkt der Disziplinargesellschaft dar. Jeder »naturwüchsige« Ursprung dieses Begehrens wird somit negiert, ist doch die Perücke Katjas in ihrer Künstlichkeit ihrerseits schon das Abbild von Künstlichkeit. Die roten Haare Maries waren nämlich bereits das Produkt einer Färbung (vgl. S. 17). Wenn sich Katja im Koitus mit Arbogast also bewußt einem Todeswunsch aussetzt, so macht sie der Text mit ihrer Perücke in diesem Zusammenhang zur Kopie einer Fälschung. Der Text parodiert somit nicht unbedingt das Begehren seiner Figuren, aber er legt offen, daß dasselbe ein durch und durch kulturiertes ist.

Im Koitus mit Arbogast sucht Katja bewußt die Schwelle zwischen Leben und Tod entlangzuwandern, sie eventuell sogar in einem Moment absoluter

noch einmal zur Thanatosfiguration und somit auch zum »Fall«. Zum anderen aber betreibt der Roman in diesen Szenen mimetisch-poetologische Selbstreflexion. Seine Inszenierung des Verhältnisses zwischen Mimesis, Künstlichkeit und Todesfaszination schreibt er in diesen Szenen auf einer poetischen Metaebene fest, und die erwähnten psychologischen Dimensionen werden überhaupt erst über eine Analyse der poetologischen Momente greifbar. Mimetisch ist der Arbogast-Katja-Koitus schon insofern, als er den Arbogast-Marie-Koitus nachahmt, doch kann solche Nachahmung nur über radikale Künstlichkeit erzielt werden, muß sich Katja doch zur Doppelgängerin Maries machen. Sie selbst wird somit zu einer Inkarnation von Künstlichkeit, allerdings nicht in dem Sinne, wie sie selbst Künstlichkeit am Aeterphon zu produzieren versucht hatte, schließlich schlüpft sie in die Haut einer Toten. Der Text bildet diese somit auch ab und läßt sie folglich von vornherein nicht ihre »aeterphonische«, sondern gerade seine eigene ästhetische Position einnehmen, die imaginäre Todesfaszination als künstliches Produkt inszeniert und reflektiert. Besonders deutlich läßt sich dies an ihrer roten Perücke ablesen, die roten Haare sind nicht allein eine synthetische Kopie der Haare von Marie Gurth. Sie sind Kunstnatur im doppelten Sinn. Zum einen handelt es sich um eine aus echtem Haar bestehende Perücke (vgl. S. 239); zum anderen verweist dieses Haar auf ein vom Text selbst produziertes intensives Beziehungsgeflecht, das ganz im Zeichen von durchlässiger Grenze und somit auch Todesfaszination steht. Schließlich hatte sich Katja über den Mord mit Tierhaaren habilitiert (vgl. S. 147 ff.). Sie hatte untersucht, inwiefern Tierhaare eine »Perforation der Magenwände« (S. 147) bewirken, inwiefern dieselben also eine innere Haut durchlässig machen und zum Tod führen. Das von der Medizin produzierte Wissen um diese Perforation verweist seinerseits auf die von der Justiz produzierten Selbstverstümmelungsversuche von Gefangenen, schlucken diese doch besonders vor Weihnachten oft Drähte, die die Magenwände perforieren und zum Kotzen von Blut führen (vgl. S. 82). Obwohl sich Arbogast an diesen Versuchen nicht beteiligt, hat auch er einmal »das Gefühl, sein Magen verdaue Rasierklingen, die ihn dabei in schmale Streifen schnitten.« (S. 216) Der Text stellt Todesbegehren folglich als kulturelles Produkt der Disziplingesellschaft dar. Jeder »naturwüchsige« Ursprung dieses Begehrens wird somit negiert, ist doch die Perücke Katjas in ihrer Künstlichkeit ihrerseits schon das Abbild von Künstlichkeit. Die roten Haare Maries waren nämlich bereits das Produkt einer Färbung (vgl. S. 17). Wenn sich Katja im Koitus mit Arbogast also bewußt einem Todeswunsch aussetzt, so macht sie der Text mit ihrer Perücke in diesem Zusammenhang zur Kopie einer Fälschung. Der Text parodiert somit nicht unbedingt das Begehren seiner Figuren, aber er legt offen, daß dasselbe ein durch und durch kulturiertes ist.

Im Koitus mit Arbogast sucht Katja bewußt die Schwelle zwischen Leben und Tod entlangzuwandern, sie eventuell sogar in einem Moment absoluter

Erregung zu überschreiten. Dieses Begehren ist für die Figur als Figur aber diskursinduziert. Schließlich hatte sie sich auf den Koitus medizinisch intensiv vorbereitet, sie hatte sich über mögliche Formen des Einflusses von Strangulation auf sexuelle Erregung genau informiert. Diesen Kick kann sie sich aber nur als Kunstfigur holen – als eine Mischung aus Katja Lavans und Marie Gurth. Sowie ihr Arbogast die Perücke vom Kopf reißt, bricht jede Faszination ab, Katja Lavans ist wieder die für die Todesumstände Maries zuständige Pathologin. Somit stößt sie die Pathologie in ein äußerst vertracktes Spannungsverhältnis. Sie verbietet ein Begehren, das sie zugleich potenziert.

Hinzu kommt, daß zwischen Katjas Pathologie und dem gesamten zweiten Prozeßverlauf, der zum Freispruch Arbogasts führt, und der Poetik des Romans eine bedeutende Parallele besteht. Im Gegensatz zu Maul kann Katja nicht mit rigorosen Wahrheitskonstruktionen arbeiten. Der Blick Mauls hatte sich ganz auf die Deutung eines Zeichens an der Oberfläche von Maries Körper konzentriert. Der Blick Katjas hebt auf das Innere dieses Körpers ab, das Zeichen am Hals soll Ausdruck einer Blutung *unter* der Haut sein. Indem sich eine solche postmortale Blutung aber von einer prämortalen nicht unterscheiden läßt, kann die Produktion von *Differenz* (und somit von Wahrheit) letztlich nicht erzeugt werden. Mauls Blick war ein vom medizinischen Wissen vermittelter (*coup d'oeil*) und von der Fotografie potenziertes ästhetischer Blick und hatte Arbogast ins Gefängnis gebracht. Katjas Blick setzt Arbogast frei, aber auch bei ihr sind Wissen und Ästhetik, wie es ihre Versuche am Theremin nahelegen, irreversibel ineinander verschränkt. Mehr noch: Der ambivalente Charakter von Todesfaszination und durchlässiger Grenze beruht gerade auf der Absenz von Differenz und somit auch Subjektivität. Diese Absenz spielt im Rahmen von Arbogasts Freispruch eine wesentliche Rolle. Nicht nur kann keine Differenz zwischen prä- und postmortaler Blutung etabliert werden, auch die Kategorie der Subjektivität wird vom Isodensitracer kassiert, handelt es sich doch »um eine absolut zuverlässige elektronische Maschine, bei der jegliche subjektive Komponente ausgeschlossen ist« (S. 292). Dies ist primär nicht Ausdruck von Technikgläubigkeit, sondern muß vielmehr innerhalb des Koordinatensystems des Textes – und hierin hatte bereits die Rolle des Tesafilms bestanden – auch als Beschwörung von Durchlässigkeit gelesen werden. Indem die Nicht-Produzierbarkeit von Differenz keine Wahrheitskonstruktion zuläßt, setzt sie Arbogast frei. Das medizinische und technische Wissen, das zum Freispruch führt, produziert demnach Zweifel und Nicht-Wissen gleich mit. Eine Unschuld Arbogasts kann angenommen, nicht aber »bewiesen« werden. Nun hält der Text gewiß kein naives Plädoyer für die Integration von Nicht-Wissen in die stets auf rigorose Wahrheitskategorien angewiesenen Disziplinarmächte, vielmehr legt er den machtbesetzten Status auch des Nicht-Wissens offen, indem er dessen Ursprung hier in genau jenem Wissen verankert, das Arbogast einmal zu verurteilen und

einmal freizusprechen antritt: »Das Geheimnis ist eine Erfindung des Wissens.«²⁹

Wie aber verhält sich der Text als Text gegenüber diesem Impetus der Medizin? Hierüber aufklären kann die vielleicht wichtigste poetologische Metapher des Romans – die ideale Billardkugel, von der Arbogast Fritz Sarrazin vor schwärmt. Diese wird aus Leichenmaterial, aus Elfenbein produziert. Nur wenn in ihrer Mitte jene Blutbahn liegt, welche den Stoßzahn einst mit Blut versorgt hatte, rollt sie perfekt geradeaus. Dies erkennt man Arbogast zufolge aber nur, wenn sie schon fertig ist, also als Ergebnis und Effekt ihres Geradeauslaufs (vgl. S. 332 f.). Kausalität kann somit zwar aufgrund empirischer Beobachtung als Rückschluß spekulativ erzeugt, aber nie pragmatisch fruchtbar gemacht werden. Es ist demnach nicht wie im klassischen Beispiel Humes die Kategorie der Kausalität als solche, deren Wahrheitsgehalt hier anhand des Billardspiels angezweifelt wird.³⁰ Der Einsatz dreht sich vielmehr um das Verhältnis von Wahrheit-Wissen einerseits und Nicht-Wissen und Geheimnis andererseits. Indem das theoretische Wissen um das perfekte Gelingen einer Kugel auf die praktische Anfertigung dieser Kugel keinen Einfluß hat, wird das Geheimnis (um das Gelingen) als Effekt des Wissens offengelegt. Das Wissen produziert das Geheimnis. Nun ist es gewiß kein Zufall, daß dieses Problem anhand eines Kunstproduktes durchgespielt wird, das aus Leichenmaterial besteht. Auf allegorischer Ebene verhandelt der Text somit nicht allein das Verhältnis zwischen Wissen und Geheimnis, sondern auch jenes zwischen Wissen und Ästhetik, zwischen Wissen und Text. Ästhetik ist ein Effekt des Wissens, sie bleibt diesem konstitutiv verhaftet und dennoch kontingent. Der Text wird somit zu einem emphatisch beschworenen Ort, der sich dem Wissen zugleich verdankt und entzieht. Und so schließt der Kriminalroman selbst bei Hettche (fast) mit einem Happy-End.

Anmerkungen

- 1 Den Titel meines Aufsatzes entlehne ich Hettches Venedig-Essay *Animationen*. Von einer »Katastrophe der Haut« ist hier im Kontext eines Kurtisanen-Erlebnisses Flauberts die Rede. Vgl. Thomas Hettche: *Animationen*, Köln 1999, S. 70.
- 2 Thomas Hettche: *Der Fall Arbogast. Kriminalroman*, Köln 2001. Hierauf beziehen sich die Seitenangaben im Text.
- 3 Michel Foucault: *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*, 5. Aufl., Frankfurt/Main 1999 [zuerst Paris 1963], S. 156. – Da sich indes jede Grenzziehung zwischen Leben und Tod als kulturbedingt erweist, konnte eine solche natürlich bis heute nicht verbindlich festgelegt werden, wie nicht zuletzt die erhitzten Diskussionen um die Hermeneutik des Hirntods zeigen. Vgl. hierzu den sehr aufschlußreichen Sammelband von Thomas Schlich und Claudia Wiesemann (Hg.): *Hirntod. Zur Kulturgeschichte der Todesfeststellung*, Frankfurt/Main 2001.

- 4 Vgl. Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt/Main 1989.
- 5 Ebd., S. 35.
- 6 Ebd.
- 7 Ebd., S. 36.
- 8 Den eminent konstruktiven Impetus dieser Hermeneutik samt *déjà-vu*-Effekt erachtet Barthes für das *punctum* als durchaus charakteristisch: »I. . .] ob es nun deutliche Konturen aufweist oder nicht, es ist immer eine Zutat: es ist das, was ich dem Photo hinzufüge und *was dennoch schon da ist.*« Ebd., S. 65.
- 9 Ebd., S. 37.
- 10 Die Überzeugung Barthes, daß der Unterschied zwischen *studium* und *punctum* ein solcher zwischen kodiertem und unkodiertem Blick sei (vgl. ebd., S. 60) wird man (auch über die Lektüre von Hettche hinausgehend) als naiv zurückweisen dürfen. Es sei allerdings darauf hingewiesen, daß der Barthesche Text eine komplexe dekonstruktive Schreibbewegung inszeniert, welche auch und vor allem die Opposition *studium* vs. *punctum* letztlich brüchig macht. Vgl. hierzu Jacques Derrida: *Die Tode von Roland Barthes*, Berlin 1987, insbes. S. 15 ff. und S. 39 ff.
- 11 Michel Foucault: *Naissance de la clinique*, 5. Aufl., Paris 1997, S. 122.
- 12 Foucault: *Geburt der Klinik*, S. 135.
- 13 Ebd.
- 14 Ebd., S. 136.
- 15 Rickels spricht im Zusammenhang mit der von ihm – in Anlehnung an die Freudsche Melancholiekonzeption – entwickelten Kategorie des »unbeträuerbaren Todes« durchgehend von Spukgestalten: »Der Leichnam verbleibt wirklich im trauernden Körper, allerdings als Fremder, als lebender Toter in der Krypta an einem besonderen Ort des Ich. Unfähigkeit oder mangelnde Bereitschaft zur Trauer führt allerdings dazu, daß der Leichnam ganz oder Teil in einer inneren Krypta verborgen und bewahrt wird, welche, da in ihr das noch nicht zur Ruhe gebrachte Phantom umherspukt, als eine Art Sender wirkt. Damit lenkt das Phantom den Kryptenträger fern, der mit seinem Leben die untoten Überreste des Phantoms hütet.« Laurence A. Rickels: *Der unbeträuerbare Tod*, Wien 1989, S. 25.
- 16 Dietmar Kamper: *Zur Soziologie der Imagination*, München–Wien 1986, S. 86.
- 17 So stimuliert die Arrestzelle zwangsläufig autodestruktive Impulse, verhindert aber deren letzte Konsequenz: »Nackt und mit einem sogenannten steifen Hemd in der Hand, das aus so starkem Stoff bestand, daß man es nicht auftrennen und sich daran erhängen konnte, schloß man ihn ein.« (S. 83)
- 18 Zum Versuch einer systematischen Kulturgeschichte der Haut vgl. Claudia Benthien: *Haut. Literaturgeschichte - Körperbilder - Grenzdiskurse*, 2. Aufl., Reinbek bei Hamburg 2001.
- 19 So nimmt es nicht wunder, daß der Pfarrer Karges, ein großer Bewunderer Professor Mauls (vgl. S. 342), auch auf motivischer Ebene direkt mit diesem in Zusammenhang gebracht wird – wie unter anderem eine Beobachtung von Arbogasts zweitem Verteidiger Klein deutlich zeigt: »Karges lachte, und für einen Moment fiel das Licht so in sein Gesicht, dass der Anwalt durch die lila Gläser wie in einem Aquarium den kalten Blick des Geistlichen sehen konnte.« (S. 156).
- 20 Foucault: *Geburt der Klinik*, S. 182.
- 21 Ebd.
- 22 Diese Denkfigur spielt freilich in der Philosophie des 20. Jahrhunderts eine prominente Rolle. In enger Anlehnung an Heidegger bespricht selbst noch Derrida die

- Korrelation von Tod und Individualität im Rahmen einer Ethik der Gabe. Vgl. Jacques Derrida: *Den Tod geben*, in: Anselm Haverkamp (Hg.): *Gewalt und Gerechtigkeit. Derrida-Benjamin*, Frankfurt/Main 1994, insbes. S. 369 ff.
- 23 Foucault: *Geburt der Klinik*, S. 185.
- 24 Leider ist der Text nicht mit der Sorgfalt lektoriert worden, die ihm (unter ästhetischem Gesichtspunkt) angemessen gewesen wäre. So ist an der betreffenden Stelle nicht von Sarrazin, sondern von Klein die Rede. Aus dem Kontext ergibt sich indes zwingend, daß allein Sarrazin gemeint sein kann.
- 25 Paul de Man: *Autobiographie als Maskenspiel*, in: de Man: *Die Ideologie des Ästhetischen*, hg. von Christoph Menke, Frankfurt/Main 1993, S. 142.
- 26 Zwar war dieser Obduktionsbericht an sich bereits zu einem treffenden Ergebnis gekommen, doch erweist auch er sich im nachhinein eigentlich als Kunst. So hatte diese Obduktion in einem Leichenschauhaus stattgefunden, das auch als Aufbahnhalle und für Trauerfeiern (vgl. S. 15 ff.) genutzt wurde. Durch die Kirchenfenster fiel »diffuses grünblaues Licht« (S. 15), es roch stark nach Weihrauch. Die ästhetisch-kulturelle Atmosphäre scheint den Blick Bärlachs benebelt zu haben, der Obduktionsbericht jedenfalls ist ein literarischer Text. Es wimmelt darin von Metaphern und Vergleichen. Das Herz, so heißt es, habe »die Größe der Leichenfaust« (S. 20), die Gebärmutter sei »über kindsfaustgroß« (S. 22), die Schleimhaut sowohl der Speiseröhre als auch der Galle empfindet Bärlach als »zart« (S. 21). Der Unterschied zu den Aussagen Katjas, gespickt mit Querverweisen auf wissenschaftliche Publikationen, immer sauber mit der Angabe von Publikationsort und Erscheinungsjahr, springt ins Auge. Noch nicht einmal der Tod beim Koitus vermag Katjas Rede zu literarisieren: »Seit dem 17. Jahrhundert sind entsprechende Todesfälle beim Beischlaf bekannt. Wie häufig und in welchem zeitlichen Zusammenhang, mag man der Arbeit von Ueno, *On the so called coition death*. Nihon University Press 1965, entnehmen. [...] Diese Art des Todes, fügte sie dann noch an, kommt übrigens häufiger extramarital vor als in der Ehe.« (S. 316 f.).
- 27 »Mit der Photographie war die Hand im Prozeß bildlicher Reproduktion zum ersten Mal von den wichtigsten künstlerischen Obliegenheiten entlastet, welche nunmehr dem ins Objektiv blickenden Auge allein zufielen.« Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: Benjamin: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften I*, Frankfurt/Main 1977, S. 138. – Auch wenn Katjas Kunst hier gerade nicht auf bildliche Produktion und Reproduktion angelegt ist, so läßt sich doch die Unterwerfung des (inneren) Auges unter die Hand meines Erachtens als Versuch einer Art Revision dieses die Kunst entaurisierenden Prozesses lesen, dies nicht zuletzt, weil ihre Versuche klar mit dem von der Fotografie ausgelösten ästhetischen Blick Mauks kontrastieren.
- 28 Kamper: *Soziologie der Imagination*, S. 72.
- 29 Foucault: *Geburt der Klinik*, S. 176.
- 30 Bekanntlich problematisiert Hume den Wahrheitsgehalt der Kausalitätskategorie wiederholt am Beispiel von aufeinander treffenden Billardkugeln. Vgl. David Hume: *Eine Untersuchung über den menschlichen Verstand*, Stuttgart 1982 [zuerst London 1758], S. 82 ff.