
Sibylla Hausmann

Ein »Kosmos im Backofen«

Zum Motiv des Essens in der zeitgenössischen Lyrik¹

wenn sie der oktober ins astwerk hängte,
ausgebeulte lampions, war es zeit: wir
pflückten quitten, wuchteten körbeweise
gelb in die küche

unters wasser. apfel und birne reiften
ihrem namen zu, einer schlichten süße –
anders als die quitte an ihrem baum im
hintersten winkel

meines alphabets, im latein des gartens,
hart und fremd in ihrem arom. wir schnitten,
viertelten, entkernten das fleisch (vier große
hände, zwei kleine),

schemenhaft im dampf des entsafters, gaben
zucker, hitze, mühe zu etwas, das sich
roh dem mund versagte. wer konnte, wollte
quitten begreifen,

ihr gelee, in bauchigen gläsern für die
dunklen tage in den regalen aufge-
reicht, in einem keller von tagen, wo sie
leuchteten, leuchteten.²

Die Früchte »apfel«, »birne« und »quitte« gehören in Jan Wagners *quittenpastete* zum »latein des gartens« (V. 9), allgemeiner: zu einer bedeutungsvollen Motivik des Essens, die in auffallend vielen Gedichten der letzten Jahre auftaucht. Dichterische Entwürfe des Speisens, Schlemmens und Trinkens, des Kochens und Hungerns sind allerdings keine neue Erfindung, vielmehr haben sie eine Tradition, die bis in die Antike zurück reicht.³ Zum facettenreichen Essensmotiv zählen – neben den Nahrungsmitteln selbst – zum Beispiel deren Zubereitung

und Aufnahme, die Organe des Kauens, Schluckens und Verdauens, der Hunger nach und die Verweigerung von Essen und die dem Speisen innewohnende sinnlich-erotische Komponente. Dies alles wird in zeitgenössischen Gedichten auf vielfältige Weise gestaltet. Was aber macht das Essensmotiv gerade heute so attraktiv, und in welchen Bedeutungszusammenhängen kommt es vor? Worin unterscheidet es sich vom Motiv des Essens in früheren Texten? Der vorliegende Aufsatz diskutiert drei wesentliche Kontexte des Motivs in der deutschen Gegenwartslirik.

Zunächst geht es um die Gestaltung des Gegensatzes zwischen Vertrautem und Fremdem (Abschnitt I). Dieser dient das Essensmotiv sehr häufig. Denn ein möglicher Umgang mit ›Fremdem‹ besteht darin, es sich (wie eine Speise) einzuverleiben, das heißt, es zu assimilieren und sich solchermaßen zu eigen zu machen.⁴ Auch im oben zitierten Gedicht *quittenpastete* taucht das Thema ›Fremdheit‹ auf, wenn etwa die Quitten als ›hart und fremd‹ bezeichnet werden (V. 10). Danach wird der Bereich ›Essen und Geschlecht‹ behandelt (Abschnitt II). Kaum eine alltägliche Handlung ist schließlich so eindeutig geschlechtlich kodifiziert wie Kochen und Essen.⁵ Entgegen einer in älterer Literatur oft reproduzierenden Darstellung von Geschlechterklischees, dient das Motiv des Essens in den analysierten Gedichten dazu, geläufige Gender-Dualismen zu hinterfragen.⁶ Als letztes wird ausführlich auf poetologische Implikationen des Essensmotivs eingegangen (Abschnitte III und IV). Ein Exempel für diesen Zusammenhang ist die enge Verbindung des Essens mit einer der wichtigsten Arten von Herstellung: dem Kochen, das etwas Gegebenes transformiert und etwas Neues hervorbringt. Dieser Aspekt der Wandlung und Produktivität macht das Kochen zum fruchtbaren Ansatzpunkt für die Reflexion über Schreibprozesse. Auch hier gibt *quittenpastete* schon ein erstes Beispiel: In Wagners Gedicht werden die Quitten durch ihre Verarbeitung erst genießbar gemacht.

Darüber hinaus läßt sich beobachten, daß die poetische Beschäftigung mit Essen und Einverleibung stets einige Aspekte mitthematisiert, die sich als wesentlich für die zeitgenössische Lyrik erweisen: ein Auflösen von starren Gegensätzen verschiedener Art, den Anspruch, hochkomplexen gesellschaftlichen Erscheinungen mit analytischem Blick zu begegnen – und schließlich die Forderung an dichterische Sprache, eine besondere Anschaulichkeit zu zeigen. Die kulinarische Lyrik der letzten Jahre macht abstrakte, oft kulturkritische Themen äußerst anschaulich – ja ›schmeckbar‹. Um den besonderen Charakter des gegenwärtigen Motivs zu erhellen, wird im vierten Kapitel ein kurzer Vergleich zu dessen Gestalt im Umkreis der so genannten ›Sächsischen Dichterschule‹⁷ gezogen.

I. Die Einverleibung des Fremden. – Der Verzehr einer Speise ist stets damit verbunden, daß etwas anderes, nicht zum eigenen Körper Gehörendes einver-

leibt wird. Dieses ›Andere‹ wird dabei in seiner ursprünglichen Struktur zerstört und teilweise in den Körper des Essers integriert: ein äußerst gewaltsamer Vorgang also. Daher betont der in Literatur und Philosophie nicht seltene Vergleich des Erkennens/Aneignens von etwas Fremdem mit dem Nahrungsverzehr in aller Regel die destruktive Seite des Geschehens. »Erkennen ist«, wie der Linguist und Sprachphilosoph Jürgen Trabant schreibt, »im Hauptstrom des westlichen Denkens als ein sublimiertes Essen der Welt gefaßt.«⁸ Die Überschreitung der Grenze zwischen dem erkennenden Ich und der Welt ist dann als eine vereinnahmende und einseitige konzipiert.

Die Aneignung von etwas Divergentem kann jedoch auch ganz anders entworfen werden. Gerade weil es meist eine Überschreitung von physischen und/oder sozialen Schranken gestaltet, kann das Essensmotiv zum Ausgangspunkt eines Gegenentwurfs werden, der die Annäherung zweier verschiedenartiger ›Einheiten‹ am Beispiel von zwei Liebenden als etwas Konstruktives beschreibt. Solch ein Modell kommt in Uljana Wolfs 2005 erschienenem Gedichtband *kochanie ich habe brot gekauft*⁹ mehrmals vor – immer über das intime Verhältnis zweier Menschen hinaus auf Beziehungen zwischen verschiedenen Nationen oder Kulturen verweisend.¹⁰

Das erste Wort des bilingualen Titels, das polnische Kosewort ›kochanie‹, bedeutet ›Liebster‹ – und in Wolfs Titelgedicht (S. 48) geht es dann auch um ein polnisch-deutsches Liebespaar:

kochanie ich habe brot gekauft

so bildet die fremde
gespräche aus

ich erkenne sie
mit warmem rücken

mit geschlossenen augen
in einem doppelbett

noch immer ohne muster
ohne richtige antwort

nur die gewöhnung
an berg und tal

wie sich was
zu hälften fügt

auf einer übersetzbaren
matratze

Das Gedicht entwirft das Bild einer vorsichtigen und langsamen Annäherung. Die »fremde« wird durch Sprache zu etwas Faßbarem (Strophe 1) und die im weiteren beschriebene körperliche Nähe erscheint nicht als Vereinnahmung oder Verschlingung, sondern als eine betont behutsame »Zusammenfügung: »wie sich was / zu hälften fügt« (V. 11 f.).

Den aggressiven Formen der mit dem Essensmotiv gefärbten Aneignung wird in vielen Gedichten des Bandes ein In-den-Mund-Nehmen gegenübergestellt, das dem umsichtigen, wechselseitigen Erkennen dient. Etwa in *gästezimmer* (S. 12):

schließ mich ein liebe
l . . l

wenn sich strophe für strophe
der gast besser auskennt

in unserm mund
in unserm zimmer
mit der kirschroten tür
(V. 9–16)

Die Grenze¹¹ zwischen dem Ich und dem (noch fremden) Du ist in diesen Gedichten notwendiger Bestandteil (in *gästezimmer* als »kirschrote Tür«, V. 8 und 16), sie wird umschrieben, auch überwunden, aber nicht aufgelöst. Es geht in ihnen nicht darum, sich das »Fremde« mit Haut und Haar einzuverleiben, sondern darum, es prüfend »in den Mund zu nehmen«, zu »probieren« und dabei ganz zu lassen. Die Annäherung wird als Prozeß beschrieben (»strophe für strophe«, V. 12). Oft ist ein Kuß Ausgangspunkt der Einverleibungsphantasie, manchmal wird er explizit genannt, wie in *knirschen I* (S. 50):

dass du
hinter der schwelle
immer die tür suchst
ist doch kein haus
dieser kuss

Vorausgesetzt, die Herleitung des Kusses von der »Mund-zu-Mund-Fütterung« ist korrekt,¹² vollzieht der jüngere, symbolische Akt menschlicher Zuneigung

eben diese Entwicklung, die Wolfs Gedichte beschreiben: weg von irreversibler Aneignung (der Speise) zu temporärer Aufnahme. Das Konzept der linearen Grenze selbst wird durch solchen ›Grenzverkehr‹ als Voraussetzung für Dichotomien und dualistisches Denken negiert: Diese ist nicht mehr nur Trennlinie, sondern vielmehr ein Raum der Vermischung: ›Grenze und Grenzraum werden so zu einem dritten Bereich, einem ambivalenten Übergangsraum, in dem zwar möglicherweise agonale Grenzverhandlungen stattfinden, der aber gleichwohl auch einen temporären Aufenthalt ermöglicht.‹¹³

Daß die Grenze zwischen dem Eigenen und dem Fremden bei Wolf als ein solch ambivalenter Übergangsraum beschrieben wird,¹⁴ zeigt sich besonders im Gedicht *übersetzen* (S. 46):

mein freund: das ist
unsere schlaglochliebe
unser kleiner grenzverkehr
holprig unter zungen

unser zischgebet
und jetzt streichel mich
auf diesem stempelkissen
bis der zoll kommt

mein freund: oder wir
schmuggeln flügge
geschmacksknospen
gazeta wyboreza und

münzen münzen
in einer flüchtigen
mundhöhle randvoll
zur stoßzeit

Die Grenze hat hier nicht »die Funktion eines äußerlichen Hindernisses für die Vereinigung der Liebenden«,¹⁵ es findet kein Verkehr über eine Grenze hinweg statt. Statt dessen bildet der Grenzraum den Ort der Vereinigung gerade, der Verkehr ereignet sich in ihm.

Somit entfernt sich der Umgang mit dem Grenzbegriff in *kochanie ich habe brot gekauft* vom zerstörerischen Potential des Einverleibungsvorgangs und betont dagegen seine Wichtigkeit für das gegenseitige Verständnis. Der Mund ist darin zugleich Übersetzungsorgan (Sprache) und ›Liebesorgan‹ (Kuß) und

daher sowohl Mittel als auch Ort von Grenzübertreten. Dieses Verständnis von Oralität ähnelt dem, was Jürgen Trabant in der Sprachphilosophie Wilhelm von Humboldts realisiert sieht: »Die ›Welt‹, die ich mir sexuell ›einverleibe‹ oder die ich ›durchdringe‹, wird nicht ›vernichtet‹ oder getötet. Die Welt hat damit von vornherein eine andere Qualität: Sie ist zwar von mir verschieden, aber doch wesentlich *wie ich* und nicht das fremde Andere, vor dem ich nur durch dessen Tod sicher bin. Die Hand tastet, hält auch fest, gibt aber auch wieder frei, sie ist keine Klaue, die das Opfer nicht losläßt, bevor es tot und zum Mund geführt ist. Der Mund ist nicht rezeptives, sondern produktives Organ.«¹⁶

Wenn Wolfs Liebesgedichte also die Verbindung zweier Liebender als symbolische und reversible beschreiben, die vor allem dem gegenseitigen Erkennen dient, entwerfen sie damit ein Idealbild interkultureller Annäherungsprozesse (am Beispiel der Beziehungen zwischen Deutschland und Polen). Eine Möglichkeit der Synthese, die das ›Fremde‹ ins eigene Denken integriert, es sich vertraut macht und gleichzeitig seine Andersartigkeit als berechtigt anerkennt.

II. Essen und Geschlecht. – Die um die Kulturpraxis Essen angesiedelten, traditionellen gesellschaftlichen Verhaltensweisen sind geschlechtlich stark ausdifferenziert. Dies spiegelt sich in der Literatur. Während zum Beispiel Frauen in vielen Texten als Köchinnen in die private Sphäre der Küche verlegt werden, partizipieren Männer an der sogenannten Tischgesellschaft, essen und unterhalten sich dort nach bestimmten Regeln. Das Essen fungiert dann häufig als eine Form »maskuliner Weltaneignung«,¹⁷ denn die Tafelrunde gilt als eine Vorform politischer Gremien und Kampfplätze, ein Ort, an dem Macht und Einfluß verhandelt und ergriffen werden.

Als »maskuline Weltaneignung« wird das Verzehren aber nicht nur prinzipiell als »männlich« aufgefaßt. Des weiteren differieren die als adäquat angesehenen Ernährungsweisen. Es gibt solche, die männlichen Bedürfnissen und männlichem Eßverhalten, und solche, die weiblichen Bedürfnissen für angemessen erachtet werden. Albert Wirz schreibt in seiner Studie über den Ernährungsreformer Maximilian Bircher-Benner: »Pflanzenkost wird [. . .] als Frauenkost empfunden, Fleisch hingegen, Animalisches also, als Männerspeise.«¹⁸ Diese Zuweisung hängt mit der Vorstellung zusammen, daß sich Merkmale des Mahles auf den Esser übertragen könnten, daß ihn zum Beispiel gegessene Tiere animalisch und blutrünstig machen könnten.¹⁹ Sie zieht zahlreiche weitere nach sich. Stereotype Eigenschaften wie ›friedlich‹, ›zurückhaltend‹, ›sanftmütig‹, ›schwach‹ und ›eingeschränkt‹ auf weiblicher Seite werden den ›männlichen‹ Eigenschaften ›aggressiv‹, ›aktiv‹, ›brutal‹, ›stark‹ und ›erobernd‹ gegenübergestellt.²⁰ Folgenreich ist vor allem das Attribut ›erobernd‹.²¹ Denn es liegt nahe,

unter ›Fleisch‹ nicht nur das Schweinesteak auf dem Teller, sondern im übertragenen Sinne auch den weiblichen Körper zu verstehen. Dieser wiederum steht häufig allegorisch für zu erobernde Länder und Regionen. Daher kann männliches Fleischessen ebenso eine Metapher für sexuelle wie für politische und militärische Aggression sein.²²

Auf diese Weise setzt es Marcel Beyer in dem Gedicht *In Fleischland* aus dem Lyrikband *Falsches Futter*²³ ein. Das Gedicht wirkt hermetisch, viele verschiedene Kontexte werden angedeutet, aber nicht genau ausgeführt oder bestimmt. Der Titel läßt sich schon wegen der klanglichen Assonanz auf Deutschland beziehen. Wie in vielen anderen Gedichten in *Falsches Futter* ist es schwierig, es zeitlich einzuordnen, zum Beispiel läßt das Wort ›Flakbeleuchtung‹ (V. 4) an den Zweiten Weltkrieg denken, das Wort ›T-Shirt‹ (V. 15) dagegen eher an die Gegenwart. Das Fleisch, um das es in dem Text geht, ist sowohl das von Tieren – darauf verweist unter anderem das Wort ›quieken‹ (V. 3) – als auch das von Frauen. So heißt es in Vers 15: »Denn zwischen T-Shirt und Hose muß ein Streifen Haut zu sehen sein«, oder in den Versen 7 f.: »denn ihr müßt nackt sein, und die Haut muß weich sein, / das Haar muß feucht sein«. Der sechsmal wiederholte Vers »Ja ja die Beine, und sonst keine« (V. 5, 14, 23 und 28–30) unterstreicht den Zusammenhang zwischen (einer chauvinistischen Sicht auf) Frauen und dem Nahrungsmittel Fleisch: Die Frau ist hier nicht ›die Eine‹ – was einem romantischen Blick auf Geschlechterbeziehungen entspräche. Statt dessen ist sie auf »die Beine«, also ihre Materialität, ein Stück ihres Körpers reduziert.

Worte aus dem Bereich ›Krieg und Aggression‹ wie »Flakbeleuchtung« (V. 4), »eingeschossen« (V. 10) und »knüppeln« (V. 19) verdeutlichen zudem die Verbindung zwischen sexueller und militärischer Gewalt. Andere Stellen wiederum erinnern an zusammengepferchte Schweine auf Tiertransporten: »Und wie die quieken. Oder sich erbrechen.« (V. 3) Daher kann man das Gedicht als Beitrag zu einem vegetarisch-feministischen Diskurs werten, der das Patriarchat als ›Fleischland‹ versteht: »Fleisch repräsentiert den vermeintlichen Sieg der Männer über die Natur, was vegetarische Feministinnen wie die Amerikanerin Carol J. Adams zum Anlaß genommen haben, im Fleisch sowohl ein Symbol für die Ausbeutung der Tiere als auch für die Unterdrückung der Frau zu sehen. Fleisch ist demnach der Inbegriff des patriarchalischen Weltbildes, das im 19. Jahrhundert wie nie zuvor die Gesellschaft prägte.«²⁴

In dem bereits erwähnten Gedichtband *Verschlossene Kammern* von Marion Poschmann werden geschlechtsspezifische Ungleichheiten nicht nur kritisch durchleuchtet, sondern darüber hinaus dichterisch ad absurdum geführt. So in dem Gedicht *Gnadenanstalt*²⁵. Zunächst geht es darin nicht ums Speisen, sondern ums Zubereiten. Das Du betätigt sich als Koch (V. 19–21):

Idul prüfst Südfrüchte, rührst
in heißen Kompotten aus quellenden Pfirsichen,
Pflaumen, Marillen l. . .]

Das Ich dagegen wird zu einem süßen Nachtisch aus Südfrüchten »verarbeitet und mit einer Zuckerschicht überzogen: »du tastest mich ab, bis ich schwer werde, / durchscheinend, glänzend, der Körper kandiert« (V. 25 f.). Die traditionelle Aufgabenteilung zwischen den Geschlechtern ist hier umgedreht. Denn die symbolischen Bedeutungen der Obstsorten verweisen eindeutig darauf, daß nicht der kochende Part (das Du) hier der weibliche ist, sondern der zubereitete.²⁶ Der Liebesakt wird in dem Gedicht also nicht nur aus der »männlichen« Sphäre der Mahlzeit in Richtung der »weiblichen« Küche verschoben, sondern widerspricht auch dem Bild des maskulinen Essenskonsumenten und Weltaneigners im Gegensatz zur femininen Speisebereiterin.

Zudem unterläuft *Gnadenanstalt* den geschlechtlich kodifizierten Gegensatz zwischen »privat« und »öffentlich«. Denn im Gedicht ist das Liebespaar gleichzeitig im Fernsehen – es bewegt sich durch verschiedene »TV-Programme« (V. 6) – und befindet sich doch in einer äußerst privaten Situation vertrauter Zweisamkeit. Dementsprechend ist der Ort des Geschehens keine einfache, ausschließlich für den häuslichen Bereich stehende Küche: Die eigentliche *Gnadenanstalt*, in der sich die Szene »stabilisiert« (V. 24), bildet ein virtuelles TV-Kochstudio (V. 22–24):

dickflüssig sehe ich Herzkammern, Dias
von gänzlich gezuckerten Wänden,
ein Lichtblick, ein Kochstudio, das sich stabilisiert l. . .]

Das Kochstudio enthält eine (im Gedichtband *Verschlossene Kammern* wiederholt exponierte) Vermischung traditionell getrennt gedachter Bereiche eo ipso als Synthese des Privattraums der Küche mit dem Medium Fernsehen. Es ist ein Ort der Vermischung von Privatem und Öffentlichem, Innen und Außen (»dickflüssig sehe ich Herzkammern«, V. 22), Materiellem und Virtuellem, Essen und Zubereiten, traditionell männlicher und weiblicher Identität. Es ist auch ein synästhetischer Raum, der den beim Fernsehen zentralen Sehsinn mit dem Geschmacks-, Geruchs-, und dem Tastsinn verbindet.²⁷ Diese Vereinigung des visuellen Sinnes als desjenigen der Distanz mit etwa dem haptischen als eines Sinnes der Nähe unterstreicht die Zusammengehörigkeit von allgemein zugänglicher und intimer Sphäre in dem Gedicht.

Mit dem Motiv des Essens wird hier demnach eine »Auflösung starrer Dichotomien und Dualismen«²⁸ gestaltet. Allerdings geht es in *Gnadenanstalt* nicht um eine Auflösung von Unterscheidungen im eigentlichen Sinne. Es ist viel-

mehr gerade wichtig für die Deutung des Gedichts, daß zwar die strenge Unvereinbarkeit konstruierter Gegensätze wegfällt, diese aber nicht vollkommen assimiliert werden. Es wird in dem Gedicht nichts aufgegessen – was eine komplette Verschmelzung und Nivellierung aller Unterschiede bedeuten würde. Statt dessen entsteht etwas Neues, ein Nachtisch oder ›Liebesmahl‹, ein Raum, in dem Identität und Differenz zugleich möglich sind. Dieser erinnert an Wolfs Grenzraum, in dem es in erster Linie um kulturelle Identitäten geht, während im Poschmannschen Kochstudio verschiedene Geschlechteridentitäten interagieren. Das Essensmotiv verhandelt in beiden Fällen kulturell erzeugte Gegensätze und stellt sie in ihrer Ausschließlichkeit in Frage.

III. Poetologische Implikationen des Essensmotivs. – Die kulinarische Metaphorik spricht in *Gnadenanstalt* alle Sinne gleichermaßen an. Dadurch wird der Gegenstand des Gedichtes sehr anschaulich, er erscheint als direkt wahrnehmbar. Allgemein ist das Essen ein Motiv, das lyrischen Texten eine besonders hohe Konkretheit verleiht. Gleichzeitig aber hat es die Eigenschaft, über sich hinaus auf abstrakte Themenbereiche zu verweisen, sei es, wie dargelegt, das Thema der gewaltsamen oder gewaltlosen Aneignung von Fremdem oder das der Gender-Konstruktionen.²⁹ Stets entwirft es komplexe Sachverhalte anhand von sehr konkreten, etwas dezidiert Materielles bezeichnenden Begriffen. Es sind nur einige von zahlreichen Beispielen, wenn Uljana Wolf eine »mundhöhle« als Grenzraum entwirft, in dem kulturelle Vermischung auf positive Weise möglich ist, Marcel Beyer seine Patriarchatskritik und seine kritischen Überlegungen zur deutschen Gesellschaft ins Bild des ›Fleisches‹ faßt und in Poschmanns *Gnadenanstalt* das Verhältnis der Geschlechter anhand der Verarbeitung von Zucker und Früchten diskutiert wird.

Dieses Phänomen steht im Einklang mit einem für die gegenwärtige Diskussion über Gedichte wesentlichen Aspekt: Als eines der Merkmale ›guter Gedichte‹ wird darin wiederholt genannt, daß solche sich an das Konkrete halten und abstrakte Begriffe vermeiden. So vermerkt Jan Wagner in seinem Aufsatz *Wie entsteht ein Gedicht?*: »Ein Gedicht entsteht, indem man sich dem Konkreten zuwendet und die großen Worte scheut«,³⁰ und Norbert Hummelt schreibt in den Nachbemerkingen zum *Jahrbuch der Lyrik 2006*: »Ein Gedicht wird nicht dadurch existenziell, daß es lauthals über letzte Dinge nachdenkt; der Quotient an großen Worten bleibt ein Signum des Dilettantismus.«³¹ Die Äußerungen der beiden Lyriker sind aber nicht so zu verstehen, als ob in Gedichten nichts Existentielles verhandelt werden darf – im Gegenteil. Es soll nur nicht »lauthals« geschehen und nicht anhand von Begriffen, deren umfassende Bedeutung immer mit Ungenauigkeit oder Klischeehaftigkeit verbunden bleibt. Die Distanz zwischen dem, was konkret und leicht vorstellbar ist, und existentiellen Fragestellungen muß im Gedicht selbst nachvollzogen und überwunden, das

heißt als Bewegung von einer ganz nahen Ebene aus hin zum Entfernten realisiert sein.

Das hauptsächliche Merkmal konkreter Darstellung besteht darin, daß sie ihren Gegenstand sinnlich wahrnehmbar macht. Dies realisieren Gedichte seit jeher nicht nur mittels der lautlichen und metrischen Gestaltung, also dem akustischen Zugang, sondern ebenso visuell in Form von Metaphern oder – auf graphischer Ebene – durch den Vers- und Strophenaufbau. Das Essensmotiv verfügt über die zusätzliche Fähigkeit, olfaktorische und gustatorische Assoziationen zu wecken. Die Wichtigkeit des Essensmotivs in den letzten Jahren ist daher ein Hinweis darauf, daß die neuere Lyrik – entgegen häufigen konträren Einschätzungen³² – nicht zu abgehobener Sprach- und Gedankenartistik tendiert, sondern statt dessen mittels konkreter Darstellung die lyrische Berufung zum sinnlichen Ausdruck in den Vordergrund stellt. –

Auch in einem »negativen« Sinne ist das Essensmotiv von Bedeutung für poetologische Konzepte in zeitgenössischen Gedichten: als (freiwilliges) Hungern. Schon häufig, zum Beispiel in bezug auf Franz Kafka oder Sylvia Plath, hat man Bezüge zwischen literarischem Schaffen und dem Hungern gesehen und untersucht.³³ Die Anglistin Maud Ellmann hat sich in ihrem Essay *Die Hungerkünstler. Hungern, Schreiben und Gefangenschaft*³⁴ sehr ausführlich mit den kulturellen Implikationen freiwilligen Hungern auseinandergesetzt. Exzessive Nahrungsverweigerung, etwa im Rahmen einer Magersucht (Anorexie), teilt ihrer Meinung nach mit anderen Formen der Einschränkung (zum Beispiel der Gefangenschaft) eine identitätsstiftende Wirkung, da der Körper dadurch regelrecht eingekerkert und für Fremdeinflüsse in Form von Nahrung verschlossen wird.³⁵ Er nähre sich, so Ellmann, nur noch aus sich selbst, betreibe »Autophagie«,³⁶ also Selbstverzehrung. Das Hungern hätte außerdem einen »visionären« Effekt, der es in Verbindung mit religiöser Meditation und mit literarischer Kreativität brächte.

In den Gedichten von Marion Poschmanns *Verschlossene Kammern* wird wiederholt auf Vorgänge freiwilligen Hungern verwiesen. Das zentrale Essensmotiv in dem Lyrikband beschreibt sehr oft die Speise-Herstellung, vom Verzehren ist aber so gut wie nie die Rede. Wird einmal etwas gegessen, handelt es sich entweder um Selbstverzehrung oder um die Fütterung anderer: Die *Schutzmantelmadonna* hat offensichtlich ihre Zunge verschluckt (»sie erbreche / die eigene Zunge«; S. 18, V. 7 f.) und die *Schöne Madonna* »sah sich / die eigenen Finger verschlingen« (S. 19, V. 17 f.). Die *Löwenmadonna* verfüttert Griesbrei (S. 20, V. 11 f.) und im Gedicht *Gnadenanstalt* (S. 8) wird das Ich dem Du zur Speise bereitet. Mit Nahrungsmitteln zu hantieren, sie dann aber selber nicht zu verspeisen, ist typisch für Anorektiker/innen.³⁷ Poetologisch betrachtet, ist das Zubereiten von Nahrung in *Verschlossene Kammern* vielerorts eine Metapher

für das Schreiben³⁸ – und der Dichter/die Dichterin somit als selber hungern-
de, die Leser/innen aber fütternde Figur entworfen.

Die Verbindung des Hungers zur literarischen Produktivität wird dann offen-
sichtlich, wenn man sich die mystische Schreibtradition vergegenwärtigt, in der
Askese als bewußtseinerweiternde Praxis eingesetzt wird. Poschmanns Refe-
renz zur Mystik ist unübersehbar, vor allem in den »Mariengedichten« der *Bar-
rocken Serie*, dem Mittelpart des dreiteiligen Bandes, in dem sich christlich-
religiöse Requisiten häufen. Die abendländische mystische Literatur ist stark an
die Welt mittelalterlicher Klöster gebunden, also an abgeschlossene, von religiö-
sem Geist geprägte Orte. Der Bezug auf diese Welt ist als Zeichen einer »sprach-
lichen Magersucht« zu deuten. Poschmann entwirft damit den Dichter als eine
poetische Anorektikerin, die sich – eine häufige Erscheinung der Krankheit –
»den Diskurs religiöser Abstinenz zu Eigen machtl, um ihr Schwelgen in Ent-
behrungen zu rechtfertigen.«³⁹

Das zeigt sich besonders deutlich in dem Gedicht *Annelied*.⁴⁰ In diesem
Gedicht (S. 26) ist von leeren Bäuchen in Form von »hohle[n] Steine[n] mit
Lätzchen und Schürzen« (V. 27) die Rede, von Bauchhöhlen, in denen Stalakti-
ten wachsen (V. 2 f.), von minimalen Essensrationen (»Brosamen« und »halbe[n]
Erdnußflips«, V. 12) und von »Zeremonien der Nonnenkunst« (V. 13 f.). Diese
»Zeremonien« sind mit mystischen Visionen und bewußtseinerweiternden Er-
fahrungen verbunden: dem Bestreben nach Entgrenzung – »sie habe / den Kör-
per verlassen wollen« (V. 17 f.) und damit zusammenhängend der Wahrneh-
mung des eigenen Körpers als leblosen, einengenden Gegenstand. Dieser wird
zum übermäßigen Gewicht, dem die »Seele« entfliehen will. So sind die Körper
der Frauen in dem Gedicht »gewichtigel Teekannen« (V. 8), »Waschbetonkübel«
(V. 25), »schwerer als ein Haus« (V. 28). Hungern und Gewichtsverlust sollen
nach mystischer Vorstellung eine Loslösung vom sterblichen Körper ermögli-
chen. In der Ekstase hat der Mystiker/die Mystikerin eine Außenperspektive auf
sich selbst, kann sich von außen betrachten und betreten. In *Annelied*
heißt es: »sich betrat / durch den Mund meinen Leib« (V. 15 f.). Solche Schwellen-
erfahrungen waren im Mittelalter häufig Ausgangspunkt des Verfassens poeti-
scher Texte, zum Beispiel bei der asketischen Mystikerin Mechthild von Magde-
burg. Mechthild beschreibt etwa ihre freigesetzte Seele in *Gott vergleicht die
Seele vier Dingen* als göttliche Nahrung:

»Du schmeckst wie eine Weintraube,
du duftest wie Balsam,
du strahlst wie die Sonne,
meine höchste Liebe wächst in dir.«⁴¹

Es kann, das wurde angedeutet, auch anhand des Kochens über Schreibprozesse nachgedacht werden. So werden im am Anfang dieses Aufsatzes zitierten Gedicht *quittenpastete* von Jan Wagner Früchte zu Gelee verarbeitet, die Buchstaben eines Alphabets, eines »latein[s] des gartens« sind. Ähnlich taucht das Bild des Einmachens von Früchten in Poschmanns Gedicht *Madonna mit den grünen Birnen* auf.

[. . .] sie habe

[. . .]

im Topf unter ständigem Rühren die Schatten gesammelt,
den Schweiß abgewischt, ihre Einweckrezepte
wie Fußballregeln gelesen: Verlängerung
mit etwas Whisky, die Hände ein zitternder
Springbrunnen [. . .]

[. . .]

der Eimer voll blaßgrüner Birnen habe das Zimmer
mit überirdischem Glühen erfüllt
(V. 19–28)

Wie in *quittenpastete* geht es in diesem Gedicht mehr um Sprache und um dichterische Produktivität als um das profane Zubereiten einer Marmelade. Besonders wichtig in *Madonna mit den grünen Birnen* ist der beschriebene Umgang mit den »Einweckrezepten!« (V. 22). In ihm nämlich wird die Relation zwischen dem Einhalten festgesetzter Produktions-, das heißt Schreib-Regeln (dem »Rezept«) und der sprichwörtlichen »Inspiration« oder »dichterischen Freiheit« reflektiert. Denn Kochkunst und Dichten sind Herstellungsprozesse, die gleichermaßen sowohl auf fachlicher Qualifikation als auch auf hoher Kreativität beruhen. So kann mit dem Essensmotiv das Wichtigkeitsverhältnis von »handwerklichem« Können und dichterischer Originalität für die Poesie gestaltet werden.⁴² Poschmanns poetologisches Gedicht verstehe ich als Plädoyer für eine ausgeglichene Relation zwischen den beiden Prinzipien: Regeln werden zwar angewandt, dabei aber auf sehr freie Weise interpretiert.

In der Lyrik der Gegenwart korrespondiert das Essensmotiv also zum einen mit der programmatischen Forderung nach konkreter Darstellung und zum anderen mit Reflexionen über den Prozeß des Dichtens – zum Beispiel entworfen als Askese oder als Kochvorgang. Die besondere Relevanz des Motivs für viele Dichter/innen der jüngsten Generation beruht demnach zum Teil auf dem Bedürfnis nach poetologischer Stellungnahme und reflexiver Auseinandersetzung mit dem eigenen Schaffen. Dies ist aber noch nicht alles. Das Essensmotiv dient darüber hinaus zur Selbstpositionierung der Lyriker/innen in der Gesellschaft. Das Motiv ermöglicht, wie in den Gedichtanalysen gezeigt wurde, eine Ausein-

andersetzung mit gesellschaftlichen Diskursen, neueren Theorien über Fremdheit und Andersartigkeit, Limation, Gender und vieles andere mehr – ohne dabei an poetischer Anschaulichkeit zu verlieren.⁴³ Durch die Beteiligung an solchen Diskursen entwirft sich die Poetin/der Poet als sozial wache, kritische Persönlichkeit.

Diese Positionierung ergänzt sich mit einem Interesse gegenwärtiger Dichter/innen für wissenschaftliche Forschung und Vorgehensweisen. Die hohe Bedeutung des Essensmotivs für die Gegenwartslyrik ist nämlich auch unter dem Aspekt des Dialogs mit den Wissenschaften zu betrachten, für die das Essen als psychologisches und kulturelles Phänomen im 20. Jahrhundert eine immense Bedeutung hatte – man denke an Schriften Sigmund Freuds, Elias Canettis oder Pierre Bourdieu.⁴⁴ Es verwundert daher nicht, daß Marcel Beyer im poetologischen Teil des *Jahrbuchs der Lyrik 2006* behauptet: »Gedichte sind Forschung«.⁴⁵

IV. Funktionen des Essens in der »Sächsischen Dichterschule« - ein Vergleich. – Kontrastiert man diese Funktionen des Essensmotivs mit denen, die es in Gedichten der »Sächsischen Dichterschule« – einer Richtung der DDR-Lyrik der sechziger und siebziger Jahre – gehabt hat, wird noch deutlicher, worin die Besonderheiten des gegenwärtigen Motivs bestehen. Auch die Mitglieder der »Sächsischen Dichterschule« hatten ein hohes Bedürfnis nach Selbstverortung als Lyriker/innen in der Gesellschaft. Formal und inhaltlich hatten sie nicht vollkommen freie Hand, von offizieller Seite wurden die gesellschaftliche Relevanz der Texte und ein Bezug zum Sozialismus gefordert. Unter diesen Voraussetzungen ist es zu verstehen, daß die Vorworte von Gedichtanthologien wie *In diesem besseren Land* von 1966 und *Das letzte Mahl mit der Geliebten* von 1975 Legitimationen der Herausgeber über die Auswahl enthalten.⁴⁶ Rainer Kirsch und Manfred Wolter, die Herausgeber des letztgenannten Bandes, äußern sich über ihr Projekt einer Anthologie »zum Thema Essen und Trinken oder Saufen und Fressen«⁴⁷ folgendermaßen: »Freilich könnte man, da heute jeden Tag Tausende Menschen Hungers sterben – was eine Reihe Gedichte ausdrücklich oder still reflektiert – unser Unternehmen frivol nennen. Doch wäre es dann auch frivol, überhaupt zu leben. Denn was ist, selbst angesichts beliebiger Schrecknisse, Leben ohne Fähigkeit zum Genuß? Genußfähigkeit zu entwickeln oder doch als dem Sozialismus immanent, höchst wünschenswerte Eigenschaft poetisch aufzurufen, ist so Anliegen vieler Gedichte des Bandes; in einer Umgebung, die Leistung so hoch wertet, daß deren Zweck mitunter vergessen wird, scheint uns das eigentümlich wichtig.«⁴⁸

An dieser rechtfertigenden Bemerkung, welche die Zusammengehörigkeit von Essensgenuß und Sozialismus eher erzwingt als erklärt, zeigt sich, daß das Essens-

motiv in der DDR ein subversives Potential besaß. Es drohte, offiziellen Vorstellungen von (engagierter) Lyrik zuwiderzulaufen – oder konnte zumindest so gedeutet werden: als Motiv, das auf die sinnliche Freude am Dasein gerichtet und vollkommen unpolitisch ist.

In dem Gedicht, an dem nun eine der Implikationen des Essensmotivs in der »Sächsischen Dichterschule« genauer beleuchtet wird, geht es allerdings weniger um Genuß. Es stammt aus der anderen erwähnten Anthologie *In diesem besseren Land*. Bei Karl Mickels *Der See*⁴⁹ handelt es sich um ein poetologisches Gedicht, das ein lyrisches Ich als utopische Dichter-Identität und eine Vorstellung von dessen Schaffen suggeriert. Die Wirkung des harmlosen Titels hebt schon der erste Vers »See, schartige Schüssel, gefüllt mit Fischleibern« auf. Keine bukolische Landschaftsbeschreibung liegt vor, sondern der Entwurf eines gewaltsamen Aneignungsprozesses. Das lyrische Ich verschlingt den als Du angeredeten See samt den alten Schuhen an seinem Grund, den »Weißbäuchen« (V. 6), den Amphibien und deren Kot, den »Leichen und Laich«: »Ich saufe, ich saufe, ich sauf« (V. 23).

Dieses unappetitliche Verschlingen, das mit einer ausgedehnten Verdauungsphase endet (»Ich lieg und verdaue den Fisch - - - - -«, V. 26), steht interessanterweise in einer Tradition poetologischer Reflexion in der DDR. Der für Marx' Gesellschaftstheorie wesentliche, positiv konnotierte Begriff der Aneignung – verstanden als Aufhebung aller Entfremdung⁵⁰ – kursierte als konkrete programmatische Aufforderung an konforme Dichter/innen. Rainer Kirsch formuliert: »Kunst (als eine Weise der Aneignung, Bewältigung der Welt) will und soll helfen, die Welt zu bewältigen.«⁵¹ Eine derartige Hilfestellung an Leser/innen zu leisten wurde von vielen als gesellschaftliche Verantwortung des Schriftstellers gesehen.⁵²

Das Gedicht *Der See* zeigt jedoch keine unterstützende Rezipientenbezogenheit, es kann kaum als Hilfe an die Leserin oder den Leser bei der Bewältigung der Welt verstanden werden. Der darin beschriebene Kraftakt bezieht sich allein auf das lyrische Ich und damit auf eine implizierte Autorenfigur. Diese Figur wendet sich, nachdem es den Gegenstand »See« gesichtet hat, von herkömmlichen Herangehensweisen ab: »Das soll ich ausforschen?«⁵³ (V. 12) und schreitet zu der für sie einzigen konsequenten Maßnahme: »Also bleibt einzig das Leersaufen« (V. 16), dabei entwickelt sie übermenschliche Kräfte: »So faß ich die Bäume l. . l / Und reiße die Mulde empor« (V. 20 f.). Im Verlauf des Gedichts wird die Selbstermächtigung einer Dichter-Figur phantasiert, die in ihrem Wirken allein individuellen Regeln und Erkenntnisinteressen folgt. Dies wird verständlicher, wenn man *Der See* mit dem damals ertönenden »Subjektivitätsruf« mancher Dichter/innen in Verbindung bringt, den Elżbieta Szczyba folgendermaßen beschreibt: »[I]m Zusammenhang mit dem Aspekt des dichterischen Selbstbewußtseins [meldet sich] ein Verlangen nach Recht auf Selbstbe-

stimmung unter den Lyrikern l. . l. Der Dichtende, ein eigenständiges Subjekt, entdeckt auch unter den gegebenen gesellschaftlichen Umständen und Ansprüchen seine Souveränität l. . l.«⁵⁴

Die Lyriker/innen der »Sächsischen Dichterschule« konnten das Motiv des Essens dazu nutzen, ihre künstlerische Autarkie zu konstatieren. Einerseits betonte es den sinnlichen Genuß – nicht nur des Essens, sondern genauso der Poesie – als Selbstzweck, und gerade deswegen für die sozialistische Gesellschaft »eigentümlich wichtig«.⁵⁵ Andererseits wird der Akt des Verschlingens in Absetzung von einem marxistisch-konformen Aneignungsbegriff zu einem Akt der Selbstermächtigung, zum Erwerb einer individuellen Dichter-Identität und einer subjektiven Perspektive.

Während das Essensmotiv von Dichter/innen der »Sächsischen Dichterschule« also als Mittel der Abwehr gegen/Reflexion über die Vereinnahmung ihres Schaffens durch die DDR-Gesellschaft eingesetzt wurde, ist das Essen für die junge Generation deutscher Gegenwartlyriker/innen gerade ein Mittel der Integration. In einer Gesellschaft, in der sehr wenig Lyrik gelesen wird (und Dichtende tendenziell als abgehoben und weltfremd gelten), verankert das Essensmotiv die Poesie sowohl durch seine alltagsweltliche Relevanz als auch durch seinen sozialkritischen und akademisch-philosophischen Rang in der Wirklichkeit und in allgemein anerkannten Diskursen.

V. Ausblick. – Hier konnten nur erste Anregungen zur Auseinandersetzung mit dem Motiv des Essens in der Lyrik der Gegenwart gegeben werden. Wie zu Beginn angemerkt, werden nicht nur die behandelten Themen, sondern auch viele andere sozial relevante Gegenstände mit dem Motiv poetisch bearbeitet, etwa bei Marcel Beyer.⁵⁶ Dies bleibt zu analysieren. Des weiteren sind Vergleiche von Einsatzbereichen und Poetologie des Essensmotivs in verschiedenen Epochen der Lyrik des 20. Jahrhunderts sehr erhellend und sollten weiter verfolgt werden – am besten mittels einer komparatistischen Arbeit, die sich nicht auf deutsche Poet/inn/en beschränkt. Sehr interessant für Beziehungen zwischen der Literatur und den visuellen Künsten sind schließlich solche Gedicht-Elemente, die dem Genre des Stillebens entstammen oder mit diesem in enger Verbindung stehen. Die äußerst komplexe Essenssymbolik der Stilleben-Malerei korrespondiert mit der kulinarischen Motivik nicht weniger Gedichte.⁵⁷ Hier liegt ein spannendes, bisher fast unbeachtetes Forschungsfeld.⁵⁸

Anmerkungen

- 1 Das Zitat im Titel ist aus dem Gedicht *Pietà* von Marion Poschmann (»Ist steche mit fleckigen Fingern / große und kleine Kometen aus, / halte den Kosmos im Backofen / sorgsam verborgen [...]«, V. 15–18), in: Marion Poschmann: *Verschlossene Kammern. Gedichte*, Lüneburg 2002, S. 27.
- 2 Jan Wagner: *quittenpastete*, in: Christoph Buchwald, Silke Scheuermann (Hg.): *Jahrbuch der Lyrik 2007*, Frankfurt/Main 2006, S. 93.
- 3 Beispiele für die frühe Bekanntheit des Essensmotivs sind in der symposiastischen Lyrik der Antike und im *Hohelied Salomos* zu finden, im Mittelalter spielte es im Rahmen mystischer Jenseitsvorstellungen eine Rolle (vgl. Abschnitt III dieses Aufsatzes), auch in Gedichten der Romantik ist das Motiv häufig, zum Beispiel bei Novalis (*Das Lied der Toten*). Im 20. Jahrhundert findet man das Essensmotiv zum Beispiel in Gertrude Steins Buch *Tender Buttons*, das in die drei Kapitel *Objects - Food - Rooms* eingeteilt ist, bei Rainer Maria Rilke (*Das Füllhorn*), Paul Celan (*Stilleben, Todesfuge*) und im Umfeld der »Sächsischen Dichterschule«, exemplarisch bei Rainer Kirsch, Karl Mickel und Fritz Rudolf Fries. Genaueres zum Essensmotiv in der DDR-Lyrik liefert der Abschnitt IV.
- 4 Der Begriff der Aneignung zur Beschreibung des Umgangs mit Fremdem oder als menschliches Weltverhalten per se ist im philosophisch-ästhetischen Diskurs ebenso traditionell wie das Essensmotiv in der Literatur – und mit diesem eng verknüpft. Als philosophischer Grundbegriff ist »Aneignung« von den Stoikern eingeführt und von späteren Denkern immer wieder aufgegriffen worden. Dabei wurde der Begriff vor allem auf die folgenden Bereiche bezogen: Religion (zum Beispiel in der pietistischen Hermeneutik von Philipp Jakob Spener und anderen, aber auch in der Romantik, etwa von Novalis), Bildung (zum Beispiel Herder), Poetologie (zum Beispiel Schiller, Novalis) und Politik (zum Beispiel Schleiermacher, Marx). Der Begriff erhielt positive (Aufhebung der Entfremdung, Bildung) wie negative (Besitzergreifung, Zerstörung) Konnotationen. Vgl. Michael Franz und Eckhard Tramsen: *Aneignung*, in: Karheinz Barck u.a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 1, Stuttgart-Weimar 2000.
- 5 Dazu bemerkt zum Beispiel Werner Reinhart, Mitherausgeber des im Jahr 2003 erschienenen Sammelbandes *Erlesenes Essen*: »Neben das stereotype Bild der Frau als Köchin gesellt sich literarisch erstaunlich hartnäckig die Männer-Mahlzeit als eines Exempels maskuliner Weltaneignung und -deutung«. Werner Reinhart: *Erlesenes Essen. Literatur- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu Hunger, Satttheit und Genuss. Für Ulrich Halfmann*, Tübingen 2003, S. 5.
- 6 Viele weitere soziale und historische Probleme können anhand des Essensmotivs in poetischen Texten behandelt werden. So werden in Marcel Beyers Gedichtband mit dem programmatischen Titel *Falsches Futter* wiederholt die Nazi-Zeit, ihre gesellschaftlichen Folgen und auch die Verstrickung von Dichtern wie Josef Weinheber ins nationalsozialistische Regime thematisiert (s. vor allem die Gedichte *Blondes Gedicht* und *Kirchstettner Klima*, S. 12 und 13). Des weiteren hinterfragen mehrere Gedichte des Bandes in Bildern des Essens die westliche Konsumgesellschaft (etwa *Ein Photorealismus, Picknick*, S. 18, oder *Bauchwelt*, S. 21). Marcel Beyer: *Falsches Futter. Gedichte*, Frankfurt/Main 1997.

- 7 Damit ist eine ca. 20köpfige Gruppe junger Lyriker/innen in der DDR der 60er/70er Jahre mit auffallenden Ähnlichkeiten in ihrer Programmatik und literarischen Praxis gemeint. Vgl dazu: Jan-Gerrit Berendse: *Die »Sächsische Dichterschule«*. Lyrik in der DDR der sechziger und siebziger Jahre, Frankfurt/Main u.a. 1990; Elżbieta Szczebak: *»Neue Welle« und »Sächsische Dichterschule«. Gruppenphänomene in der polnischen und deutschen Lyrik der sechziger und siebziger Jahre*, Essen 2000.
- 8 Jürgen Trabant: *Apeliotes oder Der Sinn der Sprache. Wilhelm von Humboldts Sprach-Bild*, München 1986, S. 40.
- 9 Uljana Wolf: *kochanie ich habe brot gekauft. Gedichte*, Idstein 2005.
- 10 Für das Lyrikdebüt der Berliner Dichterin ist das Essensmotiv, insbesondere in Form von immer wieder anders entworfenen Einverleibungen, von hoher Wichtigkeit. In den fünfundvierzig Gedichten des Lyrikbands kommt das Wort ›Mund‹ fünfzehn- und das Wort ›Zunge‹ viermal vor. Der Mund dient als Metapher für die Welt als ganze (zum Beispiel in *die verschiebung des mundes*, S. 9), für Häuser (zum Beispiel in *wie das murmelchen ins gedicht kam*, S. 47), Zimmer (zum Beispiel in *gästezimmer*, S. 12), einen Fluß (*knirschen II*, S. 51) oder einen Strand (*nacht in f.*, S. 52 f.). Schon auf dem von Andreas Töpfer gestalteten Einband wird die Bedeutung des Mundraumes für den Gedichtband hervorgehoben. Darauf ist ein Strom aus Zungen abgebildet, in dem nicht nur ein Boot treibt, sondern auch Gegenstände aus den Gedichten, beispielsweise die Voliere aus *kreisau, nebelvoliere* (S. 59), die Münzen aus *übersetzen* (S. 46) oder die Hunde und die blutende Wade aus *an die kreisauer hunde* und *nachtrag an die kreisauer hunde* (S. 60 und 61).
- 11 Nicht nur für Wolfs Gedichte ist der Grenzbegriff wichtig, er steht auch im Mittelpunkt vieler literaturwissenschaftlicher Arbeiten der letzten Jahr(zehn)te (zum Beispiel in: Dieter Lamping: *Über Grenzen. Eine literarische Topographie*, Göttingen 2001). Die Auseinandersetzung mit dem, was in literarischen Grenzräumen vorgeht, wurde durch Ansätze der Postkolonialismusforschung angeregt. Etwa durch Homi K. Bhabhas einflußreiches Werk *Die Verortung der Kultur (The location of culture)* von 1994.
- 12 Vgl. die Artikel *Kußfüttern* und *Mund-zu-Mund-Füttern*. in: Armin Heymer: *Ethologisches Wörterbuch*, Berlin-Hamburg 1977, S. 108 und 120.
- 13 Claudia Benthien, Irmela Marei Krüger-Fürhoff (Hg.): *Über Grenzen. Limitation und Transgression in Literatur und Ästhetik*, Stuttgart 1999, S. 10; vgl. auch Lamping: *Über Grenzen*, S. 13.
- 14 Die Wichtigkeit des Grenzraums betont auch Michael Braun in seiner Rezension mit dem dementsprechenden Titel *Im Grenzraum. Die literarischen Flurstücke der Uljana Wolf*. Darin heißt es: »Mit einem tastenden, zärtlichen Wort, mit einer Liebeserklärung setzt im Buch die poetische Bewegung ein. ›Kochanie‹, die polnische Vokabel für ›Liebster‹ oder ›Liebste‹, trifft im Titel des Buches auf einen deutschen Satz, in dem sich die Vokale des polnischen Worts spiegeln: sich habe brot gekauft. An den Reibungspunkten polnischer und deutscher Wörter entsteht hier Poesie. Die Reise des poetischen Subjekts führt nach Osten, in deutsch-polnische Grenzräume, zu den Brennpunkten europäischer Geschichte.« Michael Braun: *Im Grenzraum. Die literarischen Flurstücke der Uljana Wolf*, in: *Sprache im technischen Zeitalter*, 44(2006)177, S. 4.
- 15 Lamping: *Über Grenzen*, S. 81.
- 16 Trabant: *Apeliotes oder Der Sinn der Sprache*, S. 40.
- 17 Reinhart: *Erleneses Essen*, S. 5.
- 18 Albert Wirz: *»Schwachtes zwingt Starkes«: Ernährungsreform und Geschlechter-*

ordnung, in: Hans Jürgen Teuteberg, Gerd Neumann, Alois Wierlacher (Hg.): *Essen und kulturelle Identität. Europäische Perspektiven*, Berlin 1997, S. 440.

19 Vgl. ebd., S. 441.

20 Interessant ist in diesem Zusammenhang auch Alois Wierlachers Beobachtung zum »sanften« Vegetarier, der in der Literatur als Gegenstück zum Herrschaftsmenschen auftaucht: »Als Gegen thema erscheint bereits bei ihm [Rousseau] der Vegetarier und sein Eßverhalten. Dieses Gegen thema kennzeichnet weite Teile der deutschen Literatur bis heute. Die Vegetarier sind in der Regel weder Vaterfiguren noch Pädagogen, noch Mediziner oder Theologen; sie besitzen auch keine dauerhafte, höchstens temporäre und sehr labile politische, militärische oder wirtschaftliche Macht. Von Goethes Werther bis zu Bölls oder Grass' vergleichbaren Figuren handelt es sich meistens um Künstler, sind umgekehrt Künstler zumeist Vegetarier. Sie geben sich friedfertig, schätzen das Brot und die nicht als Fleisch geltenden Innereien.« Alois Wierlacher: *Der »wahre Feinschmecker« oder: Krieg und Frieden bei Tisch. Zum Kulturthema Essen in der neueren deutschen Erzählliteratur*, in: Alois Wierlacher, Gerd Neumann, Hans Jürgen Teuteberg (Hg.): *Kulturthema Essen. Ansichten und Problemfelder*, Berlin 1993, S. 238.

21 Wirz zitiert in diesem Zusammenhang den New Yorker Arzt Woods Hutchinson: »Vegetarismus«, erklärt er (in seiner Schrift *Instinct and Health* von 1909, S. 46 f.) apodiktisch, »das ist die Diät der versklavten, stagnierenden und unterworfenen Rassen, eine fleischreiche Diät hingegen ist die Diät von fortschrittlichen und erobernden Geschlechtern [...] Weißes Mehl, rotes Fleisch und blaues Blut ergeben die Trikolore der Eroberung.« Wirz: »*Schwaches zwingt Starkes*«, S. 455.

22 Ein schönes Beispiel für ein Gedicht, das die Bereiche Essen/Liebe/Erotik/Aggression miteinander verknüpft, ist Fritz Rudolf Fries' *Das letzte Mahl mit der Geliebten*. Hierin wird ein männliches Ich von der Geliebten bekocht. Diese fordert es auf: »gieß rahm in den kaffee willst du jetzt rauchen / sag daß es liebe ist« und bekommt zur Antwort »Nein sag ich / hunger auf schärfere sachen / kannibalismus der alten / [...] / ach die milchigen brüste auf blauem porzellan«. Das Gedicht endet: »Sie weint tautropfen auf trauben und nelken / zerreißt das tischtuch zu taschentüchern / hängt ein quadrat weiß / übern balkon ihrer burg / signalisierend die verlassene festung / daß mein feind sie berennt.« Dieses Gedicht enthält gleich mehrere der beschriebenen Geschlechter-Bilder: die Köchin und den konsumierenden Mann, die Einverleibung/Zerstörung der begehrten Frau und die Gleichsetzung des weiblichen Körpers mit einem Gebiet (hier: einer Burg), das mit militärischer Gewalt eingenommen wird. Der ironisch-distanzierte Ton des Textes und die außergewöhnliche Inszenierung des »Mahles« machen ihn meines Erachtens zu einem gütigen und gelungenen Gedicht. Die evozierten Geschlechter-Klischees werden hier jedoch nicht gebrochen oder hinterfragt. Fritz Rudolf Fries: *Das letzte Mahl mit der Geliebten*, in: Rainer Kirsch, Manfred Wolter (Hg.): *Das letzte Mahl mit der Geliebten. Gedichte*, Berlin 1975, S. 182–185.

23 Marcel Beyer: *Falsches Futter. Gedichte*, Frankfurt/Main 1997, S. 29 f.

24 Ebd., S. 443.

25 Poschmann: *Verschlossene Kammern*, S. 8.

26 Die Früchte tragen durchweg vaginale Symbolik. Vgl. die Artikel *Aprikose*, *Pfirsich* und *Pflaume* in: Ulrike Müller-Kaspar (Hg.): *Die Welt der Symbole. Ein Lexikon von A bis Z*, Wien 2005, S. 24, 217 f. und 218. Das Attribut »Süd-« (Verweis nach unten, zum Unterleib) verstärkt diese Bedeutung noch. (Es könnte sich natürlich auch um zwei Frauen o.ä. handeln).

- 27 Der Tastsinn spielt auch nach Gerd Kolter »[e]ine besondere Rolle«, vgl. Gerd Kolter: *Versuchsanordnungen. Marion Poschmanns »Verschlossene Kammern«*, in: *die horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik*, 48(2003)211, S. 171.
- 28 Reinhart: *Erlesenes Essen*, S. 2.
- 29 Weitere wichtige Themen, die hier nur am Rand genannt werden können, sind etwa die Mitschuld ideologietreuer Dichter an politischen Verbrechen (ideologisierte Gedichte werden in Marcel Beyers *Kirchstettner Klima* [S. 13] als schwer bekömmliche »Volkes Speise« bezeichnet) und die Mechanismen rassistischen Handelns, auf die in Beyers *Blondem Gedicht* (S. 12) hingewiesen wird. Dort kommt der Verzehr einer »schwarzen Torte« einem Gewaltakt rassistischer Natur gleich. Wie schon in Elias Canettis Werk *Masse und Macht* sind Aufnahme und körperliche Verarbeitung von Essen für Beyer konzentrierte Vorgänge von Macht.
- 30 Jan Wagner: *Wie entsteht ein Gedicht?*, in: *Deutsche Bücher. Forum für Literatur. Autorengespräch - Kritik - Interpretation*, 34(2004)2, S. 102.
- 31 Norbert Hummelt: *Notlagen. Ambivalenzen*, in: Christoph Buchwald, Norbert Hummelt (Hg.): *Jahrbuch der Lyrik 2006*, Frankfurt/Main 2005, S. 186.
- 32 So heißt es zum Beispiel in einer Ausschreibung der Literaturzeitschrift *sprachgebunden*, mit der Texte für eine Ausgabe zum Thema »Hitze« gesucht werden (erschienen Anfang 2007): »Mit der Themenausgabe »Hitze« möchten wir uns auf die Suche machen nach literarischen Sprechweisen, für die der Aspekt der »Sinnlichkeit« eine entscheidende Rolle spielt. Bezogen auf die Auswahl der Beiträge bedeutet dies, dass wir nach Texten Ausschau halten, die sich weniger durch Strenge und Abstraktion auszeichnen, als vielmehr die sinnliche Erfahrung als Ausgangspunkt der literarischen Produktion verstehen. Mit »Hitze« soll damit etwas in den Mittelpunkt treten, das im Allgemeinen nicht als Markenzeichen junger deutschsprachiger Literatur gilt: Der ausufernde, strömende, »welthaltige« Text.« (<http://www.sprachgebunden.de/ausschreibung-hitze.pdf>, 12.9.2006) Wenn auch Jan Valk und Jonas Reuber, die Herausgeber der Kölner Literaturzeitschrift, glauben, mit ihrer Themenausgabe »gegen den Strom zu schwimmen«, nehmen sie eher eine Tendenz auf, die seit einigen Jahren schon einflußreich ist – und die sie nun mitgestalten und unterstützen.
- 33 So deutet beispielsweise Dorothea Kupferschmidt-Neugeborn Sylvia Plaths Gedicht *Ariel* als Beschreibung eines dem Hungern nachempfundenen Entmaterialisierungsprozesses. Dorothea Kupferschmidt-Neugeborn: *Kochende Leidenschaft oder Hungerkünstlerdasein? Lyriker als »Gourmets«: Sylvia Plath und Ted Hughes*, in: Grewe-Volpp/Reinhart: *Erlesenes Essen*, S. 205 f. Zu Kafkas *Ein Hungerkünstler* siehe Anm. 37.
- 34 Maud Ellmann: *Die Hungerkünstler. Hungern, Schreiben, Gefangenschaft*, aus dem Englischen übersetzt von Michael Müller, Stuttgart 1994.
- 35 Ebd., S. 158: »Fasten heißt einen Kerker aus dem eigenen Körper zu machen, der jedem Einfluß von außen standhält. Schreiben isoliert den Körper ebenfalls, in dem Sinn, daß es möglich ist zu schreiben, sogar wenn die eigenen Ohren verstopft und die Lippen versiegelt sind.«
- 36 Ellmann prägt in ihrem Essay die Kunstworte »Autophagie« (Selbstverzehrung), »Gynophagie« (Frauenverzehrung) und »Sarkophagie« (Fleischverzehr), die sie als Kapitelüberschriften benutzt.
- 37 In Ellmanns *Hungerkünstler*-Essay (S. 97) heißt es daher: »Ein verbreitetes Symptom der Krankheit ist das Zubereiten üppiger Mahlzeiten, die sich die Anorektikerin dann zu verzehren weigert: sie projiziert ihren Hunger auf andere und versucht,

- indem sie diese füttert, ihren eigenen Appetit zu stillen, läßt sich also von den anderen gewissermaßen vertreten.« Auch Kafkas *Hungerkünstler* legt ein solches Verhalten an den Tag: »Am glücklichsten aber war er [der Hungerkünstler], wenn dann der Morgen kam, und ihnen [seinen Wächtern] auf seine Rechnung ein überreiches Frühstück gebracht wurde, auf das sie sich warfen mit dem Appetit gesunder Männer nach einer mühevoll durchwachten Nacht.« Franz Kafka: *Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa*, hg. von Roger Hermes, Frankfurt/Main 2004, S. 394. Anders als ihr Titel vermuten läßt, tritt in Ellmanns Untersuchung die Interpretation von Kafkas *Ein Hungerkünstler* hinter diejenige anderer Werke zurück. Zu dieser Erzählung siehe bei Ellmann vor allem S. 116–118.
- 38 Ein Beispiel für diese Funktion des Essensmotivs wird im folgenden noch eingehend besprochen.
- 39 Ellmann: *Hungerkünstler*, S. 31.
- 40 »Annselbdritt« ist ein Ikonentypus, auf dem Maria mit ihrem Sohn Jesus und ihrer Mutter Anna zu sehen ist.
- 41 Mechthild von Magdeburg: *Das fließende Licht der Gottheit*, hg. von Gisela Vollmann-Profe, Frankfurt/Main 2003, S. 27. Die Anführungsstriche machen Mechthilds Verständnis der eigenen Kunst deutlich, nämlich daß nicht eigentlich sie spricht, sondern Gott »durch sie«. Das Subjekt des Gedichtes ist eine imaginierte göttliche Instanz, das Du die Dichterin selbst. Auch in dieser ungewöhnlichen Sprechperspektive, die der indirekten Rede und der verstreuten direkten Rede (in *Annselbdritt*: V. 14–16) in der *Barocken Serie* entspricht, wird die Parallele von *Verschlossene Kammern* zur mystischen Dichtung deutlich.
- 42 *Madonna mit den grünen Birnen* beschäftigt sich demnach mit einem uralten Gegenstand der Dichtungstheorie. Bleibt doch die Frage danach, wie ein Gedicht entsteht, und vor allem die nach dem schwer zu fassenden Anteil der »Inspiration« seit Jahrtausenden im gleichen Maße aktuell wie es unmöglich ist, eine gültige Antwort auf sie zu finden. Wie zu vielen zentralen Fragen der abendländischen Kultur hat sich bereits Platon dazu geäußert. Er betont die Wichtigkeit der Inspiration und behauptet, »richtige Dichter« müßten zur Ausübung ihres Berufs in eine kreative Trance fallen. In *Ion* legt er Sokrates eine ausführliche Stellungnahme in den Mund, die sich nicht zufällig des Essensmotivs bedient: »Denn alle rechten Dichter alter Sagen sprechen nicht durch Kunst, sondern als Begeisterte und Besessene alle diese schönen Gedichte, und ebenso die rechten Liederdichter, so wenig die, welche vom tanzenden Wahnsinn befallen sind, in vernünftigem Bewußtsein tanzen, so dichten auch die Liederdichter nicht bei vernünftigem Bewußtsein diese schönen Lieder, sondern wenn sie der Harmonie und des Rhythmus erfüllt sind, dann werden sie den Bakchen ähnlich und begeistert, wie diese aus den Strömen Milch und Honig, nur wenn sie begeistert sind, schöpfen, wenn aber ihres Bewußtseins mächtig, dann nicht, so bewirkt auch der Liederdichter Seele dieses, wie sie auch selbst sagen. Es sagen uns nämlich die Dichter, daß sie aus honigströmenden Quellen aus gewissen Gärten und Hainen der Musen pflückend, diese Gesänge uns bringen wie die Bienen, auch ebenso umherfliegend.« Plato: *Werke in acht Bänden*. Erster Band: *Ion. Hippias II. Protagoras* u.a., hg. von Gunter Eigler, Darmstadt 1977, S. 15–17.
- 43 Vgl. dazu Anm. 6.
- 44 Zum Beispiel die ernährungssoziologischen Untersuchungen Pierre Bourdieus in *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* oder Elias Canettis Überlegungen zur Kulturpraxis Essen im Zivilisationsprozeß in *Masse und Macht*. Sigmund Freud wiederum beschäftigt sich mit der engen Verschränkung von Es-

- sen und Sexualität. Beides sind für ihn Formen der Aneignung, die für die menschliche Existenz notwendig sind. Der Psychoanalytiker nimmt sie in seinem *Abriss der Psychoanalyse* im Grundtrieb »Eros« zusammen. Das Essen hängt außerdem mit einem anderen primären Begriff neuerer kultureller Theorie zusammen: dem des »Körpers«. Wie der Körper-Begriff verweist der des Essens auf die materielle Basis menschlichen Daseins. In einem poetologischen Essay begründet Beyer mit seiner persönlichen Lesart des Begriffs »Körpergedächtnis«, warum er sich in seinen Texten mit Geschichte und Gesellschaft auseinandersetzt: »[E]s gelingt [...] mir nicht mehr, Geschichte als einen von mir abgetrennten Bereich zu begreifen« (Marcel Beyer: *Nonfiction*, Köln 2003, S. 85) – sie hat sich vielmehr in seinen Körper eingeschrieben. So bildet dieser die Grundlage seines Dichtens, wie die menschliche Physis auch in den letzten Jahrzehnten als Ort, an dem verschiedenste kulturelle Diskurse angesiedelt sind (zum Beispiel der medizinische, sexuelle oder rassistische), zu einem wichtigen Ansatzpunkt literarisch-kultureller Analysen geworden ist.
- 45 Marcel Beyer: *Gedichte, Blicke, Bälge*, in: Buchwald/Hummelt (Hg.): *Jahrbuch der Lyrik 2006*, S. 175. Daß zum Selbstverständnis vieler Lyriker/innen ein gewisser Forschungsgeist gehört, hängt sicher auch damit zusammen, daß viele von ihnen eine akademische Ausbildung genossen haben (bei Beyer, Poschmann und Wolf trifft das in exemplarischer Weise zu).
- 46 In der Vorbemerkung zu *In diesem besseren Land* weisen die Herausgeber Adolf Endler und Karl Mickel darauf hin, daß auch »schwierige Gedichte« von ihnen ausgewählt wurden, die »hohe Kenntnisse der Wirklichkeit, aber auch der Kunstwirklichkeit (-historie) verlangen und nicht geringe Assoziationsfähigkeit. Wir setzen volles Vertrauen auf die Entwicklung zur gebildeten Nation, die dazu führen wird, daß mehr Leser als bisher sich das nötige Rüstzeug zur Gedichtlektüre aneignen werden.« Adolf Endler, Karl Mickel: *Vorbemerkung*, in: Dies. (Hg.): *In diesem besseren Land. Gedichte der Deutschen Demokratischen Republik seit 1945*, Halle/Saale 1966, S. 8.
- 47 Rainer Kirsch, Manfred Wolter: *Vorwort der Herausgeber*, in: Kirsch/Wolter (Hg.): *Das letzte Mahl mit der Geliebten*, S. 5.
- 48 Ebd., S. 5 f.
- 49 Karl Mickel: *Der See*, in: Endler/Mickel (Hg.): *In diesem besseren Land*, S. 143 f.
- 50 Michael Franz meint, Aneignung in Marx' Sprachgebrauch wäre ein »utopisch aufgeladener Wertbegriff – Inbegriff der Aufhebung aller Entfremdung«; außerdem »betrachtet Marx die Kunst als spezifische geistige Aneignungsweise«. Franz/Tramsen: *Aneignung*, S. 184 und 190.
- 51 Rainer Kirsch: *Kunst und Verantwortung. Probleme des Schriftstellers in der DDR*, in: Kirsch: *Ordnung im Spiegel. Essays, Notizen, Gespräche*, Leipzig 1985, S. 121.
- 52 Siehe den Titel des obigen Essaybandes von Kirsch.
- 53 Auch in Mickels Gedicht gibt es bemerkenswerterweise eine Gleichsetzung zwischen dem Dichten und dem Forschen. Diese Parallele wäre genauer zu untersuchen.
- 54 Szczebak: *Neue Welle und Sächsische Dichterschule*, S. 224 f.
- 55 S. das Zitat Kirsch/Wolter auf S. 569.
- 56 S. Anm. 6.
- 57 Zum Beispiel in Marion Poschmanns Gedichtband *Verschlossene Kammern* findet man zahlreiche solcher Korrespondenzen. Wichtig für das Genre des poetischen Stillebens ist – dem Verständnis von Dieter Burdorf nach –, daß es sich mit besonderer Aufmerksamkeit der Welt der Dinge zuwendet. Dieter Burdorf: *Gibt es poeti-*

sche Stillleben?, in: Monika Schmitz-Emans, Gertrud Lehnert: *Visual Culture*, Heidelberg 2008.
58 Burdorf meint (ebd., S. 383): »Theorie und Geschichte dieses Genres [poetische Stillleben] sind noch zu schreiben«.