



LFB KOMPASS 2

Lektüreschlüssel zu

Esther Becker

„Wie die Gorillas“

von Julia Ingold



Literaturforum
im Brecht-Haus

lfb Kompass 2 — Version 1.0

INHALT

Inhalt	2
1. Erstinformation	3
2. Inhaltsskizze	4
3. Personen	6
4. Wort- und Sacherklärungen	10
5. Erzählstruktur	21
6. Ansätze zur Interpretation	29
7. Biographisches Kurzporträt	40
8. Premierenlesung	41
Zur Autorin	43
Impressum	44

1. ERSTINFORMATION

Esther Beckers Debüt *Wie die Gorillas* nennt sich Roman. Becker war zuvor hauptsächlich als Autorin und Darstellerin in den performativen Künsten tätig. Ihr Buch reiht sich nach Charlotte Roches Roman *Feuchtgebiete* (2008) und Margarete Stokowskis essayistischer Autobiographie *Untenrum frei* (2016) in das neue, von Tabus befreite Schreiben über den weiblichen Körper in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur ein. Es verfolgt die Entwicklung dreier Frauen von Teenagerinnen zu jungen Erwachsenen. Das Buch wurde deshalb den Kategorien ‚coming of age‘ und ‚emanzipatorische Frauenliteratur‘ zugeordnet,¹ doch diese Beschreibungen greifen zu kurz. *Wie die Gorillas* ist eine experimentelle Episodensammlung über die Macht des Blicks.

2. INHALTSSKIZZE

Der Roman hat eigentlich keine Handlung, sondern setzt sich aus 32 chronologisch angeordneten, durchnummerierten Kapiteln, die in fünf große Abschnitte bzw. Akte gegliedert sind, zusammen. Statt von Kapiteln lässt sich auch von Episoden bzw. Szenen sprechen. Rückblickend, aber im Präsens, schildert die Ich-Erzählerin, deren Name unbekannt bleibt, Begebenheiten aus ihrem Leben und dem ihrer Freundinnen Olga und Svenja. Ihre Stimme hat einen eigenen Stil, sie ist sarkastisch und bissig. Sie sieht, wie Svenja unter großen Opfern den Weg als Theaterschauspielerin einschlägt und Olga gegen den Widerstand ihres religiösen Elternhauses Ärztin wird, während sie selbst kein Berufsziel und keinen Lebensentwurf vor Augen hat und sich neben ihrem medienwissenschaftlichen Studium mit Gelegenheitsjobs über Wasser hält. Dabei sind wie nebenbei die Zwänge und Übergriffe eingestreut, denen Menschen in einer patriarchischen Gesellschaft alltäglich ausgesetzt sind, vom Bikinioberteil bis zum Vergewaltigungsversuch. Zu ihren Eltern hat die Erzählerin ein distanziertes Verhältnis: „Sie wollen nichts wissen. Nicht, wie es mir geht, was ich den ganzen Tag mache oder ob ich einen Freund habe, nicht einmal nach meinem Notenschnitt oder was meine Pläne für die Zukunft sind.“ (S. 66) Sie wird immer antriebsloser und ihre Wohnung verwairst, bis sie am Ende des vierten Aktes aus Versehen in einem Kino eingesperrt wird, weil sie zu lange sitzen bleibt. Gemeinsam mit ihren Eltern putzt sie nach diesem Vorfall die ganze Nacht ihre Wohnung. In der letzten und einzigen Szene des fünften Aktes beginnt sie gemeinsam mit Svenja an einem Filmprojekt zu

arbeiten. Dabei spricht Svenja die ersten Worte der beiden inneren Monologe ein, die Kapitel 3 und 8 bilden. Es eröffnet sich eine selbstreflexive Schleife: Das ganze Buch könnte dieses Filmprojekt gewesen sein. Ein ‚coming of age‘ im Sinne eines Reifeprozesses findet nicht statt. Die Erzählerin verweigert sich bis zuletzt trotzig den Erwartungen ihres Umfelds, aber sie wandelt sich von einer Kinobesucherin zur Filmemacherin.

3. PERSONEN

HAUPTFIGUR

Die Hauptfigur stellt sich im ersten Kapitel mit einer frühen traumatischen Kindheitserinnerung vor, die als Exposition für das Buch dient. Es handelt sich um den Rückblick aus der Perspektive einer Erwachsenen, die über mehr Vokabular und Wissen verfügt als das Ich, dem die Dinge widerfahren. Eine beklemmende Atmosphäre herrscht von den ersten beiden Sätzen an: „Zu viert müssen sie mich festhalten. Vielleicht auch zu fünft.“ (S. 9) Was eine Assoziation mit Folter hervorruft, stellt sich als Szenario eines harmlosen Augenarztbesuches heraus. Der Tonfall ist von schnippischer und prägnanter Ironie: „Als es vorbei ist, streichelt mein Vater mir über den Kopf, er tätschelt mich wie einen wohlherzogenen Hund.“ (S. 10) Als der Vater die Kosten für Kontaktlinsen übernimmt und sich über deren problemlose Handhabung seiner Tochter wundert, kommentiert diese:

„Dass das alles eine Frage von Kontrolle und Macht über den eigenen Körper ist, würde ich so formuliert noch nicht denken und folglich nicht sagen, selbst wenn ich meinem Vater gegenüber ehrlich wäre.“ (S. 12)

Ihr Verhalten ist und bleibt bis zuletzt trotzig: In Kapitel 1 wehrt sie sich mit Händen und Füßen gegen Augentropfen. In Kapitel 2 hört sie auf, ein Bikinioberteil zu tragen, weil ihre Brust „flach wie ein Brett“ (S. 13) ist. In Kapitel 4 lehnt sie die Aufforderung zum Lächeln bei einem Vorsprechen ab: „Ich

will aber nicht.“ (S. 20) In Kapitel 7 lässt sie sich heimlich vom Zahnarzt, der „es nicht so genau mit dem elterlichen Einverständnis“ (S. 31) nimmt, den Nabel piercen. In Kapitel 9 trinkt sie das Toilettenwasser nicht: „Ich atmete durch die Nase und schwor Rache. Als sie mich endlich losließ, spuckte ich ihr ins Gesicht.“ (S. 42) In Kapitel 11 triumphieren die drei Freundinnen, weil sie sich mit in Wodka getränkten Tampons ohne verätherische „Fahne“ (S. 48) in Olgas konservativem Elternhaus berauschen können: „Wir sind unbesiegbar.“ (S. 48) In Kapitel 12 binden sie sich ihre Brüste ab und es folgt der titelgebende Satz: „Wie die Gorillas stolzieren wir noch ein paar Blocks.“ (S. 56) Bei ihrem Job in einer Kneipe wehrt sich die Erzählerin mit dem Baseball-Schläger gegen aufdringliche Nachbarkinder (vgl. S. 95-97). Noch in Kapitel 25 weigert sie sich, diplomatisch und ‚erwachsen‘ mit ihren neuen Stiefgeschwistern umzugehen: „Ich will keine fremden Kinder kennenlernen, erst recht nicht in meinem Alter.“ (S. 119) Die Persönlichkeit der Hauptfigur und Erzählerin zeigt sich am deutlichsten in ihrer eigenwilligen Art, ihre Umwelt zu kommentieren: „Pornofilme sind genau wie Musicals aufgebaut, vierzig Prozent Rahmenhandlung, sechzig Prozent Nummern, bloß dass es sich um Sexeinlagen statt Tanzeinlagen handelt.“ (S. 145) Sie bleibt in einer Verweigerungshaltung gegenüber familiären und gesellschaftlichen Erwartungen, während sie Olga und Svenja kompromisslos solidarisch beisteht. Das zeigt sich in den Episoden, die sich um die beiden Freundinnen drehen.

SVENJA

Svenja tritt zuerst in Kapitel 4 auf, sogleich als Schauspielerin.

Die Erzählerin macht die gesamte Prozedur des Vorsprechens „zur Unterstützung“ (S. 19) mit, weil Svenja „Schauspielerin werden wird.“ (S. 19) Svenja entspricht anscheinend gängigen Schönheitsidealen, jedenfalls kann sie auf dem Formular „schlank“ (S. 20) ankreuzen und sie ist „blond“ (S. 45) und wird im Theater „völlig grundlos in einem weißen Nachthemd in einen Wasserbottich steigen müssen, im Minirock Leitern hochklettern und barbusig auf Stöckelschuhen über ein Kartoffelfeld laufen.“ (S. 56) Sie ist selbstbewusst und emanzipiert, wie eine Szene eindrücklich illustriert: „In dem Moment, in dem Svenja mit einer dramatischen Geste seinen Schreibtisch hätte leerfegen sollen, um sich breitbeinig daraufzusetzen, war sie vor Lachen explodiert. Das Team gab ihr noch ein paar Versuche, aber sie kriegte sich auch in den weiteren Taktes nicht mehr ein.“ (S. 116) Ihre „Hippie-Eltern“ (S. 150) sind fürsorglich und unterstützend (vgl. S. 102). Sie beschließt schon als Kind, Schauspielerin zu werden (vgl. S. 69f.), und wird zielstrebig und aufopferungsvoll an ihrer Karriere arbeiten, bis sie der sexistischen Verhältnisse am Theater überdrüssig wird. Sie verliebt sich in eine „Kamerafrau“ (S. 89, 110) nach der anderen und wird im letzten Kapitel für „das Videokunst-Seminar“ (S. 154) der Erzählerin vor der Kamera erscheinen.

OLGA

Olga, „Svenjas Cousine“ (S. 27), betritt die Szenerie kotzend nach einer ‚Pille danach‘ (vgl. S. 27-29). Sie ist kein Kind von Traurigkeit und findet in Svenja und der Erzählerin solidarische Verbündete, die ihr beistehen, ihr Liebesleben und ihre

Karriere den religiösen Eltern zum Trotz nach den eigenen Wünschen zu gestalten. Olgas Eltern sind ungewöhnlich konservativ (vgl. S. 66) und deshalb übergriffig: „Olga muss ein- bis zweimal pro Woche halbnackt in der Küche antanzen“ (S. 32), damit ihre Eltern sie „stichprobenartig auf Knutschflecke untersuchen“ (S. 31) können. Auch in ihrem Zimmer hat sie keine Privatsphäre: „eine Zimmervisitation, an der ihre Eltern anscheinend trotz Bestnoten festhielten, brachte ihren Studienwunsch zu Tage, wie einst ihre Tampons.“ (S. 65) Sie ist intelligent, diszipliniert und wagemutig. Sie ist „Klassenbeste“ (S. 65), spart ihr Taschengeld (vgl. S. 67), tritt ein Medizinstudium an, lernt in einem „selbstorganisierte[n] Seminar“ (S. 92) Abtreiben (vgl. S. 91-93) und wird am Ende ihre „Ausbildung zur Fachärztin“ (S. 153) in der Schweiz machen und dort mit ihrem Motorrad durch die Berge heizen (vgl. S. 128). Olga nimmt die eigene Klugheit und Kompetenz für selbstverständlich. Sie hadert nicht mit stereotypen Erwartungen an junge Frauen.

4. WORT- UND SACHERKLÄRUNGEN

S. 23: „Unser Ausweg ist ein **Kaninchenloch zum Drin-verschwinden**, es kann überallhin führen.“ Das ist eine Anspielung auf Lewis Carrolls *Alice in Wonderland* (1865), wo Alice durch ein Kaninchenloch in das surreale Wunderland gelangt. Seit Carrolls Buch veröffentlicht wurde, haben sich Bezüge darauf als Symbole für Rauschzustände etabliert. Durch die Nennung des Kaninchenlochs impliziert die Erzählerin, dass die absichtlichen Ohnmachten für die Mädchen berauschend wirken wie Drogen.

S. 27: „Die Toilette ist geräumig, Frauen und Behinderte. Neben der Kloschüssel ragen Metallgriffe aus der Wand, es gibt einen **Wickeltisch zum Ausklappen**.“ Es ist tatsächlich ein Problem, vor allem für Väter, dass in der Regel nur öffentliche Damentoiletten mit Wickeltischen ausgestattet sind.

S. 27: „Sie können uns **ohne Rezept** leider nicht weiterhelfen.“ In diesem Kapitel geht es um die sogenannte ‚Pille danach‘, zur Schwangerschaftsverhütung nach einem Koitus. Sie kann (erst) seit März 2015 in Deutschland rezeptfrei in der Apotheke gekauft werden. Da die ‚Pille danach‘ aber möglichst bald, spätestens 72 Stunden, nach der möglichen Befruchtung eingenommen werden muss, war es organisatorisch nicht einfach, rechtzeitig an dieses Rezept zu kommen.

S. 29: „Meine Mutter wird bei ihrer Gynäkologin einen Termin für mich ausmachen, um mir **etwas Vernünftiges** verschreiben zu lassen.“ Damit ist die Antibabypille gemeint.

Manche Eltern lassen diese ihren Töchtern im Teenager-Alter verschreiben. Die Gynäkolog_innen entscheiden bei ihren minderjährigen Patientinnen darüber, ob für ein Rezept das Einverständnis der Eltern nötig ist.

S. 39: „Von der vernünftigen Verhütung, die mir verschrieben wurde, hatte ich **Kopfschmerzen** bekommen. [...] Von der Zweiten bekam ich schlimme **Akne**. [...] Im Normalfall wird die Haut besser. [...] Die Dritte ließ mich so **stark zunehmen**, dass ich auch Wochen nach dem Absetzen die Knöpfe meiner Hosen nicht wieder zubekam.“ (S. 39) Hier werden Nebenwirkungen der Antibabypille beschrieben. Wirkstoffe dieser Pille sind, einfach gesagt, Hormone, die den Eisprung verhindern. Es ist tatsächlich auch so, dass einigen Frauen die Antibabypille verschrieben wird, in der Hoffnung auf bestimmte Nebenwirkungen dieser Hormone, etwa auf die Haut oder die Haare.

S. 40: „Immer wenn ich im Park auf bekannte Gesichter stoße, schaue ich zu Boden und schwöre, nur noch spät nachts joggen zu gehen, was ich nicht tue, weil es zu gefährlich ist.“, „Jetzt trage ich meinen **Schlüsselbund wie einen Schlagring**, wenn ich abends unterwegs bin, die Schlüssel zwischen den Fingern der zur Faust geballten Hand.“ (S. 40) Das Szenario des gefährlichen nächtlichen Ausflugs wird in feministischen Kontexten immer wieder mit dem Umklammern des Schlüssels kombiniert. Die australische Liedermacherin Courtney Barnett etwa singt in *Nameless, Faceless* (2018): „I wanna walk through the park in the dark / Men are scared that women will laugh at them / I wanna walk through the park in the dark / Women are scared that men will kill

them / I hold my keys between my fingers.“² Es gilt als eine mögliche Sicherheitsmaßnahme und Selbstverteidigungstechnik, die Hausschlüssel in der geballten Faust zu tragen, um im Falle eines Übergriffs schlagkräftiger zu sein. Das Bild der zwischen den Fingern hervorragenden Schlüssel ist auf dem Weg, ein ikonisches Symbol zu werden, in dem sich zugleich sexistische Bedrohung und feministische Wehrhaftigkeit spiegeln.

S. 48: „Olga sitzt beim Plattenspieler, der ihr heilig ist. Wir dürfen ihn nicht anfassen, geschweige denn bedienen. Svenja sitzt an der Tür und passt auf, ich sitze in der Mitte und tunke **Tampons in den Wodka**, den ich in einer braunen Saftflasche hereingeschmuggelt habe.“ Der ‚Trend‘ bei Jugendlichen, sich vaginal oder anal mit Schnaps getränkte Tampons einzuführen, macht um 2010 herum Schlagzeilen, während der Plattenspieler eher die 1980er Jahre aufruft. Allerdings ist auch um 2010 herum Vinyl längst wieder in Mode. Diese Szene könnte bewusst anachronistisch angelegt sein, um die Zeitlosigkeit der Zwänge zu unterstreichen, denen sich junge Frauen seit Jahrzehnten unverändert ausgesetzt sehen.

S. 53f.: „Es ist schwer gute Rollen zu finden, Svenja hat stapelweise ihre **gelben Heftchen** durchforstet, um ein paar Stellen zu finden, in denen Frauen Monologe halten.“ Damit sind die knallgelben Ausgaben literarischer Klassiker des Reclam-Verlages gemeint.

S. 54: „Es geht um eine **als Knabe verkleidete Zwillingsschwester**, die ein Liebeschaos auslöst, eine **geopferte Tochter**, die auf einer Insel ausharren muss, und eine **verlieb-**

te Amazone, die im Gefecht ihren Freund getötet hat. Ringe werden gefunden, Schicksale beklagt und Schlachten nacherzählt.“ Damit sind gemeint: 1. Shakespeares *Was ihr wollt / Twelfth Night, Or what you will* (um 1601), wo sich eine Zwillingsschwester als Mann verkleidet. Ein Ring spielt bei dem Verwechslungschaos eine gewisse Rolle. 2. Der Iphigenie-Stoff, der prominent von Euripides (5. Jh. v. u. Z.), Racine (1674) und Goethe (1786) dramatisiert wurde. In der literaturdidaktischen Handreichung des Reclam-Verlags zu Goethes Fassung heißt es: „In der Klage über ihr Schicksal gelangt Iphigenie zu der Erkenntnis, dass sie nicht frei über sich selbst bestimmen kann, sondern zum Objekt eines fremden Willens geworden ist. Mit ihrem Anspruch auf Selbstbestimmung begehrt sie innerlich dagegen auf.“³ So könnte auch die Situation der drei Freundinnen aus *Wie die Gorillas* beschrieben werden. 3. Kleists *Penthesilea* (1808), die ihren Geliebten Achilles tötet, weil Amazonen sich nur mit einem besiegten Mann einlassen dürfen. Die Schlachten in diesem Stück finden nicht auf der Bühne statt, sondern werden in Teichoskopien, zu deutsch Mauerschauen, beschrieben.

S. 54: „Für die Amazone hat sie ein Kettenhemd aufgetrieben, das wahnsinnig viel wiegt. Das gefällt Svenja besonders, dass es so schwer ist, sie müsse gegen das Gewicht des Kostüms ankämpfen, wie die Figur **gegen ihre Gefühle**.“ Bei Kleist wählt der Kriegsgott Mars die Sexualpartner der Amazonen aus, die sie sich in Schlachten erobern und nach der Befruchtung wieder freilassen müssen. Penthesilea jedoch verliebt sich in Achilles. Sie lehnt sich daraufhin nicht gegen den Brauch beziehungsweise das Gesetz auf, sondern gegen ihre Liebe.

S. 54: „Verfilmung einer **anderen griechischen Tragödie**“. Die weiteren Hinweise auf derselben Seite lassen auf Pier Paolo Pasolinis *Medea* (1969) schließen, mit der „Opernsängerin“ (S. 54) Maria Callas in der Hauptrolle und dem „damals sehr berühmten Sportler“ (S. 54) Giuseppe Gentile in seiner einzigen Filmrolle.

S. 56: „Sie wird **völlig grundlos** in einem weißen Nachthemd in einen Wasserbottich steigen müssen, im Minirock Leitern hochklettern und barbusig auf Stöckelschuhen über ein Kartoffelfeld laufen.“ Es handelt sich um Anspielungen auf die Konjunktur von Nacktheit im Gegenwartstheater.

S. 58: „Es geht um die **Ehrung der besten Werbekampagnen** des Jahres, zwei Hostessen werden gesucht, um den Moderator zu unterstützen.“ Diese Beschreibung passt auf den Award *Deutscher Agenturpreis*, der jährlich von einer Jury aus Werbefachleuten vergeben wird. Vgl. S. 60: „Man zeigt uns die Preise, die kleine silberfarbene, würfelförmige Klötze sind“.

S. 66: „Sie standen den Naturwissenschaften sehr kritisch gegenüber, sie **glaubten nicht an Evolution**.“ Olgas Eltern scheinen Kreationist_innen zu sein, die an die Schöpfungsgeschichte der Bibel glauben und Urknall- sowie Evolutionstheorie ablehnen.

S. 85: „Svenja sucht für mich einen Brauton aus, sie selbst nimmt immer Dschungelrot wie in dem schwarzweißen **Kultfilm aus den Vierzigern**, in dem nur Frauen vorkommen.“ Aus dieser und der weiteren Beschreibung wird

deutlich, dass es sich um George Cukors *The Women* (1939) handelt.

S. 87: „Wie man vor der Kamera spielt und echte Emotionen hervorruft; große Gefühle, die man früher einmal gefühlt hat, die man mit einer **bestimmten Methode** wieder hochholt, da der Körper sich an alles erinnern kann.“ Damit ist Method Acting gemeint.

S. 89: „Schweiß tropft von roten Gesichtern, Haare kräuseln sich, es herrschen **tropische Temperaturen im Studio**, die Gelenke sind flexibler in der Wärme. Wir imitieren Indien.“ Das ist vermutlich Bikram-Yoga, wofür der Raum auf 35 bis 40 Grad Celsius geheizt wird.

S. 91: „Wir tragen die Einkäufe über den Parkplatz, und ich frage Olga, was sie **mit den Papayas** kochen will. / Dass die nicht zum Essen gedacht sind, antwortet sie, sondern zum Üben. Von Abbrüchen.“ Seit die Ärztin Kristina Hänel 2017 zu einer Geldstrafe verurteilt wurde, weil sie auf ihrer Website über Schwangerschaftsabbrüche informierte, hat §219a des Strafgesetzbuches, der Werbung für Abtreibungen verbietet, wieder mehr mediale Präsenz erlangt. Abtreibung ist laut deutschem Strafgesetzbuch grundsätzlich eine Straftat, die nur in bestimmten Fällen ungestraft bleiben kann. Es gibt Kritik daran, dass Schwangerschaftsabbrüche überhaupt im Strafrecht geregelt werden.⁴ 2018 sorgte ein selbstorganisierter Workshop der Medizinstudierenden an der Berliner Charité für Schlagzeilen wie „Junge Ärzte üben freiwillig Abtreibungen an Papayas. Im Medizin-Studium kommen Schwangerschaftsabbrüche häufig so gut wie gar nicht vor.“⁵

S. 93: „Panisch hatte sie das **Medikament recherchiert**, um abschätzen zu können, ob das noch im Rahmen der Nebenwirkungen lag. Dabei hatte sie festgestellt, dass die Tabletten normalerweise bei Magengeschwüren eingesetzt werden.“ Hierbei handelt es sich um ein Medikament gegen Magengeschwüre mit dem Wirkstoff Misoprostol, das bekannteste ist wohl Cytotec. Es wurde und wird auch für Schwangerschaftsabbrüche ‚missbraucht‘.⁶

S. 103: „Dass es ganz im Gegenteil zappenduster aussah und ich nicht hier war, um mir **Folsäure** verschreiben zu lassen. Höchstens Magengeschwürtabletten.“ ‚Folsäure‘ ist beinahe synonym mit Kinderwunsch und Schwangerschaft. Die Erzählerin verwendet sie hier als *pars pro toto* für all die medizinischen Prozeduren, die aufgrund gesellschaftlicher Konventionen auf eine Schwangere zukommen. Die ‚Magengeschwürtabletten‘ spielen wieder auf Cytotec an.

S. 118: „Seit ich einmal **einen Jugendroman** gelesen habe, in dem die Tochter vom Stiefvater in der hauseigenen Sauna vergewaltigt wird, ist das bei mir unweigerlich miteinander verknüpft.“ Das Buch ist wahrscheinlich Brigitte Blobels *Herzprung* von 1990.

S. 125: „Es folgt **blinde Rache**, man könnte von einem Amoklauf sprechen, sie richtet die gesamte Festgemeinschaft durch Telekinese hin.“ Die Handlung wird über das ganze Kapitel 26 hinweg paraphrasiert und bezieht sich eindeutig auf Brian De Palmas *Carrie* von 1976.

S. 126: „Die **Romanvorlage** war ein Bestseller, der be-

rühmte Autor sorgte sich umsonst, in einem Interview verriet er, er habe Angst gehabt, dass sich niemand für die Probleme menstruierender Mädchen interessieren werde.“ Das Buch ist Stephen Kings *Carrie* von 1974.

S. 134: „Manchmal versuchte ich, meine **inneren Schamlippen zu verstecken**, sie einzuklappen, was nie mehr als ein paar Sekunden hielt.“ In den klassischen Darstellungen der äußeren weiblichen Geschlechtsorgane ragen die inneren Schamlippen nie über die äußeren Schamlippen hinaus. Es gibt für die Vulva dementsprechend ein vorherrschendes Schönheitsideal und nicht wenige chirurgische Eingriffe an vollkommen gesunden Organen, um die ‚zu großen‘ Schamlippen zu verkleinern.⁷ Dieses Schönheitsideal wirkt so verunsichernd auf Frauen, dass etwa die ‚Frauenzeitschrift‘ *Elle* 2017 schreibt: „Viele Frauen sind irritiert, weil ihre inneren Schamlippen etwas größer sind und zwischen den äußeren Schamlippen hervorragen. [...] Auch dies ist jedoch ganz normal und aus medizinischer Sicht völlig unbedenklich.“⁸

S. 141: „Am Küchentisch sitzend lese ich erneut den **Artikel der Wissenschaftlerin**, die den Körpergenres, über die ich meine Arbeit zu schreiben behauptet habe, ihren Namen gegeben hat.“ Der Artikel ist Linda Williams *Film Bodies. Gender, Genre, and Excess*.⁹ Im *Lexikon der Filmbegriffe* steht dazu: „Linda Williams bezeichnet solche Genres als ‚Körper-Genres‘ (body genres), die von jeweils spezifischen Bildern (und akustischen Äußerungen) des Körpers und seiner Säfte geprägt seien – genitale Flüssigkeiten im Pornofilm, Blut im Horrorfilm, spastische Verspannungen und Tränen im Melodram. Jedem dieser Genres liege eine spezifische Phantasie

zugrunde (Porno: Sadismus, Horror: Sadomasochismus, Melodram: Masochismus), die sich stets am Körper der Frau als lüsterner, terrorisierter, weinender oder leidender Figur manifestiere.“¹⁰

S. 142: „also quäle ich mich durch **Ausschnitte eines Filmes**, in dem Jesus Christus ausgiebig gefoltert wird,“ Das ist wahrscheinlich Mel Gibsons *The Passion of the Christ* von 2004.

S. 142: „**Im rechtsfreien Raum einer Villa** im vom Deutschen Reich besetzten Norditalien halten vier Männer, ein Fürst, ein Bischof, ein ehemaliger Richter und ein Präsident, eine Gruppe junger Menschen gefangen, die sie nach Herzenslust foltern und missbrauchen.“ Das ist Pier Paolo Pasolinis *Salò o le 120 giornate di Sodoma / Die 120 Tage von Sodom* von 1975.

S. 144: „Dann als Ende ein **selbstreflexiver Anhang**: Der Drehort wird sichtbar, das von der letzten Metzel-Szene erregte Scriptgirl will mit dem Regisseur schlafen, der schaut in die Kamera, die ja noch läuft, sie ahnt Böses, zu spät.“ Es handelt sich aller Wahrscheinlichkeit nach um den Film, der unter den Titeln *Snuff*, *Big Snuff* und *American Cannibale* (Michael Findlay, Horacio Fredriksson, Simon Nuchtern, 1975) bekannt ist.¹¹ Laut *Internet Movie Database* (IMDb) nahmen die Regisseure dazu einfach den geflopten Film *The Slaughter* (Michael Findlay, 1971) und fügten ihm ein kurzes Nachspiel an, in dem der Regisseur des nun Films im Film nach dem Ende des letzten Shots seine Assistentin umbringt und zerstückelt.¹²

S. 144: „Ich sehne mich nach Szenen, in denen das Mädchenopfer die phallische Waffe – das Messer, die Axt, die Kettensäge – an sich reißt und zurückschlägt beziehungsweise zurückschlitzt. Die gibt es auch, das weiß ich, aber erinnere mich nicht genau **in welchem Sequel** der bekannten Horror-Reihe.“ Hier könnte die *The Texas Chainsaw Massacre*-Reihe gemeint sein, wo sich in Teil fünf (*The Texas Chainsaw Massacre*, Marcus Nispel, 2003) eine Frau mit einer Kettensäge und in Teil sechs (*The Texas Chainsaw Massacre. The Beginning*, Jonathan Liebesman, 2006) eine Frau mit einem Messer wehrt.

S. 144: „Ich fange mit einem einschlägigen **Porno-Beispiel** an, das, finanziert mit Mafiageldern, in nur sechs Tagen gedreht wurde und gebe schnell wieder auf.“ Das ist Gerard Damianos *Deep Throat* von 1972.

S. 145: „Ich hätte auch über **Musicalfilme** schreiben können, darüber, wie ein rothaariges Waisenmädchen sich aufmacht, seine Eltern zu suchen, wie der Zufall ein Landei ins Revue-Theater verschlägt oder wie eine junge Braut ihre drei potentiellen Väter zur bevorstehenden Hochzeit auf einer griechischen Insel einlädt.“ Das könnten die Filme *Annie* (Will Gluck, 2014), *Burlesque* (Steven Antin, 2010) und *Mamma Mia!* (Phyllida Lloyd, 2008) sein.

S. 146: „Ich lese über Gefühlsgewalt, mir gefällt diese Bezeichnung. Eine ganz spezielle Art der Gewalt, die klassischerweise im vornehmsten der Körpergenres vorkommt, dem **Mutter-Melodram**.“ Linda Williams verweist in dem bereits genannten Aufsatz auf Mary Ann Doanes Buch *The Desi-*

re to Desire. The Women's Film of the 1940s (1987): „Mary Ann Doane, for example, writing about the most genteel of these jerkers [abwertend für Gefühlskino, JI] - the maternal melodrama - equates the violence of this emotion to a kind of ‚textual rape‘ of the targeted female viewer, who is ‚feminized through pathos.‘“¹³

S. 146: „außer Trickfilme mit Tieren vielleicht, aber **sogar da sterben Mütter.**“ Das bekannteste Beispiel dafür ist wohl Walt Disneys *Bambi* (David Hand, 1942).

5. ERZÄHLSTRUKTUR

FILMISCHES ERZÄHLEN

Wie die Gorillas ist ein Episodenroman. Die Ich-Erzählerin gibt in Schlaglichtern Einblicke in ihr Leben und das ihrer beiden Freundinnen Svenja und Olga, die von Teenagerinnen zu jungen Frauen heranwachsen. Die einzelnen Episoden bzw. Kapitel oder Szenen sind chronologisch angeordnet. Die fünf übergeordneten Abschnitte bzw. Akte markieren Lebensphasen. In Abschnitt I (Kapitel 1-11) gehen die drei Mädchen noch zur Schule. In Abschnitt II (Kapitel 12-22) machen sie erste Erfahrungen mit dem Berufsleben und beginnen ihr Studium. Svenja bewirbt sich an Schauspielschulen, Olga vertieft sich in die Medizin und die Erzählerin jobbt, bis sie sich im letzten Satz des Aktes für ein Studium der Medienwissenschaften entscheidet. In Abschnitt III (Kapitel 23-25) bewegen sich die drei jeweils mehr oder weniger erfolgreich auf ihre Abschlüsse zu. Abschnitt IV (Kapitel 28-31) dreht sich ausschließlich um die Erzählerin und ihre zunehmende Antriebslosigkeit. Abschnitt V besteht aus einem einzigen Kapitel (Kapitel 32), in dem Svenja das Theater verlassen hat und gemeinsam mit der Erzählerin ein eigenes Filmprojekt angeht.

Jede Episode beginnt mit einem schlagwortartigen Satz, der häufig ein Rätsel aufwirft und so zum Weiterlesen animiert:

„Zu viert müssen sie mich festhalten. Vielleicht auch zu fünft.“ (S. 9), „Wir machen es alle.“ (S. 23), „Es blutet, aber tut

nicht weh. Nicht so weh wie erwartet.“ (S. 31), „Verstohlen krame ich in meinem Rucksack.“ (S. 39), „Es brennt zwischen den Beinen.“ (S. 47), „Etwas klopft in meinen Traum hinein, beharrlich und unregelmäßig.“ (S. 65), „Mein Vater führt ein Doppelleben. Ein Agent ist er nicht.“ (S. 75), „Ich atme tief aus, als die Nadel eindringt.“ (S. 81), „Da gewöhnt man sich dran, sagt Svenja, als ich die Nase rümpfe.“ (S. 85), „Die Nachbarskinder lauern.“ (S. 95), „Ich habe ein gelbsüchtiges Baby. Und eine Blinddarmentzündung.“ (S. 107)

Diese ‚Catchphrases‘ fungieren häufig als Überschriften, Hinführungen zum Thema oder ‚Establishing Shots‘ der Szene. Kapitel 10 zum Beispiel erzählt vom heimlichen Rasieren in der Schwimmbaddusche und beginnt mit dem Satz: „Ich verstecke den Rasierer auf dem Weg in den Duschaum.“ (S. 43) Kapitel 20 über den Workshop, bei dem die Medizinstudierenden an Papayas Schwangerschaftsabbrüche üben, beginnt mit dem Satz: „Olga drückt an einer Papaya herum.“ (S. 91) Kapitel 31, wo die Erzählerin in einem Kino eingeschlossen wird, beginnt mit dem Satz: „Ich habe mir den Abspann der Spätvorstellung in voller Länge gegeben und bin die Letzte im Zuschauerraum, wir waren nur eine Handvoll Leute.“ (S. 147).

Die Erzählweise wirkt durch all das dramatisch oder filmisch. Unter den 32 Kapiteln sind Kapitel 3 (S. 15-17) und 8 (S. 35-37) kursiv gesetzt und stellen offensichtlich den inneren Monolog eines Elternteils dar. Sie beginnen je mit demselben Wortlaut, wobei sich die Zeilenumbrüche unterscheiden: „*Was machst du, wenn deine Kinder Frauen werden? Wenn deine Kinder Töchter sind und Frauen werden, was machst du*

dann? Wenn deine Töchter keine Kinder bleiben wollen (wie du insgeheim hofftest),“ (S. 15, 35). Beide Monologe finden sich in Abschnitt I, im ersten der fünf Akte, wo die Mädchen noch bei ihren Eltern wohnen. Kurz vor Ende des letzten Kapitels in Abschnitt V heißt es: *„Svenja spricht direkt in die Kamera: / Was machst du, wenn deine Kinder Frauen werden? / Wenn deine Kinder Töchter sind und Frauen werden, was machst du dann?“* (S. 154) Mit diesem „selbstreflexive[n] Anhang“ (S. 144), um einen Begriff der Erzählerin zu entwenden, wird der Bogen zurück zum ersten Akt geschlagen: Das ganze Buch könnte das Skript oder Protokoll des „Beitrag[s] für das Videokunst-Seminar“ (S. 154) sein. Damit ist, mit medienwissenschaftlichem Fachvokabular ausgedrückt, das gesamte Buch vom Medium Film *kontaminiert*.¹⁴

SATIRISCH-DISTANZIERTES SPRECHEN

Gleichwohl hat die Sprache der Erzählerin mit ihrem sarkastischen Witz eine eigene literarische Qualität. Kleine Rückblenden und reflexive Passagen offenbaren, dass die Erzählerin die Ereignisse aus der Retrospektive schildert. Sie ist nun theoretisch informierter als das erlebende Ich und kann deshalb Dinge sagen wie „Später werde ich einmal lesen, dass das Trinkgeld selten beim Personal landet, wenn man es nicht direkt in bar gibt, dass die Arbeitsverhältnisse in diesen Billigsalons Formen moderner Sklaverei sind und die chemischen Dämpfe giftig.“ (S. 86) Der Roman erhält eine klassisch satirische Dimension, wenn er ernüchtert das darstellt, was ist, was aber nicht sein sollte.¹⁵ Das beginnt in den ersten Kapiteln mit Kleinigkeiten – „Selbst wenn es eine schöne Brille wäre, die mir gut stehen würde, und nicht dieses bunt-gemus-

terte Ding, das meine Mutter in völliger Übereinstimmung mit der Verkäuferin für das beste Modell hielt, so pfiﬃg, und ich es leid sein werde, weitere anzuprobieren und mein blasses, mausiges Gesicht immer und immer wieder im Spiegel ansehen zu müssen, selbst dann würde ich sie mir nicht erlauben können.“ (S. 11), „Das Oberteil des buntgemusterten Bikinis, den meine Mutter in völliger Übereinstimmung mit der Verkäuferin für mich ausgesucht hat, verrutscht an meiner flachen Brust.“ (S. 13) - und setzt sich bis zur Depression am Ende fort - „Selbst das Masturbieren habe ich aufgegeben. Mein Körper ist nicht außer sich. Er ist ganz in sich versunken. Verkörperung von Einsamkeit.“ (S. 145) Die Erzählerin ist ebenso bissige Kommentatorin der sie umgebenden Wirklichkeit, wenn sie etwa bei der Auseinandersetzung mit Horrorfilmen der 1970er bemerkt: „Ich würde mich gerne mehr für Musicals interessieren, stattdessen drohe ich in einem Meer aus Sperma, Blut und Tränen zu versinken.“ (S. 145) Die Erzählerin ist sich gesellschaftlicher Machtstrukturen bewusst und ihr Blick daran geschult. Sie ist eine Satirikerin, die aus der Machtlosigkeit heraus spricht - das ist eine moderne Variante, die diese Gattung doch jahrhundertlang überwiegend dazu ,nach unten zu treten'.¹⁶

LYRIK-INTERMEZZI

Neben der dramatischen oder filmischen Form finden sich in dem Roman lyrische Strukturen. Häufige Zeilenumbrüche lassen manche Passagen graphisch wie Gedichte erscheinen. Das ist eine weitere Gemeinsamkeit mit der Satire in ihrer traditionellen prosimetrischen Form, einer Mischung aus Prosa

und Versen. Ein in Versform gesetzter Text ruft unwillkürlich die Erwartung salbungsvoller Sprache hervor. Wenn diese nicht erfüllt wird, sorgt das für einen irritierenden Verfremdungseffekt. Becker setzt das effektiv ein, wenn sie zusätzlich zum lyrischen Satzbild Reime und andere Klangfiguren einstreut. Das tut sie zum Beispiel im zweiten Eltern-Monolog:

*„Wenn sie nicht begreifen wollen,
dass ihre neuen Kurven mit Sex aufgeladen
andere zum Angreifen einladen.
Dass sie nicht mehr nackt vorm Fenster flanieren können,
ohne dass sich Nachbarn Dreckiges denken
und die Nacken verrenken.“ (S. 35)*

In traditioneller Lyrik ist der schöne Frauenkörper häufig das bedichtete Objekt. Dieses ‚Gedicht‘ beschreibt den Eintritt in den übergriffigen Blick. Es blickt von der anderen Seite, verliert sich nicht im Genuss der Schönheit, sondern im Ekel über Voyeurismus.

Kapitel 13, wo Svenja und die Erzählerin als „Hostessen“ (S. 58) engagiert werden, beginnt ebenso mit einem ‚Gedicht‘:

*„Wir lernen, wie man Fleisch serviert.
Wie man Gemüse nachlegt.
Wie man Wein entkorkt.
Wie man Krümel beseitigt.*

*Wir lernen, was gepflegt bedeutet.
Welche Schuhe wir anziehen dürfen.*

*Welche nicht. (Die Damen bitte einen leichten Absatz,
nicht zu
viel, aber auch nicht völlig flach).
Wie wir die Haare tragen sollen.*

*Wie man Teller auf dem Unterarm balanciert.
Wie man Gläser poliert.
Wie man Tropfen verhindert.“ (S. 57)*

Die Verse sind genauso hübsch wie diejenigen, von denen sie handeln – schön anzusehen und gleich wieder vergessen. Das ist einerseits ein Gedicht über das Erlernen der perfekten konservativen Frauenrolle. Andererseits verändert die Versform die Wahrnehmung der beschriebenen Banalitäten, stellt deren Banalität in Frage. All diese Tätigkeiten geschehen auf Events wie von Zauberhand und die Zauberinnen müssen sich optisch einem unauffälligen Durchschnitt anpassen, um unsichtbar zu sein. Wer sie in dieser Form literarisch darstellt, schenkt ihnen Aufmerksamkeit, vielleicht Achtung.

In derselben Episode wird die Erzählerin für einen der Jobs geschminkt: „Die Maske muss hart durchgreifen, mit der linken Hand hält sie mein Kinn fest, mit der rechten meine Stirn. / Meinen Kopf fixiert, macht sie sich daran, mit einem Stift zwischen den Fingerspitzen mein rechtes Augenlid zu bemalen. Ich kämpfe gegen den Impuls, mich in den Nacken zu werfen, spanne alles an, spreize die Zehen, presse die Lippen aufeinander, bis sie fertig ist.“ (S. 59) Die Passage erinnert wortwörtlich an die traumatische Anfangsszene bei der Augenärztin: „Eine Hand hält mein Kinn fest, eine andere meine

Stirn. Meinen Kopf fixiert, machen sie sich daran, mein rechtes Augenlid zu öffnen. Ich werfe mich in den Nacken, spanne alles an, spreize die Zehen, presse die Lippen aufeinander, doch es hilft nichts“ (S. 9). Die Erzählerin hat immerhin gelernt, die Prozedur über sich ergehen zu lassen. Wobei die Untersuchung und die Brille notwendig sind, um ihren eigenen Blick zu ermöglichen, während das Styling wieder allein der Objektwerdung dient. Dass die Erzählerin beides als Folter-ähnliche Erlebnisse schildert, erzeugt ebenso, wenn auch mit der Lyrik entgegengesetzten Mitteln, einen Verfremdungseffekt. Der Vergleich ist unangemessen drastisch und lenkt die Aufmerksamkeit auf das radikal subjektive Empfinden. Kapitel 13 handelt in seiner Gänze davon, wie Frauen durch physische Prozeduren zu schmückenden Dienerinnen werden, die ihre Individualität zu Gunsten der Zweckmäßigkeit verbergen müssen.

ROMANTITEL

Der Titel *Wie die Gorillas* verweist auf eine Szene im Buch, in der sich Svenja für eine „Hosenrolle“ (S. 55) die Brüste abbindet, was die beiden anderen schließlich ebenso tun, um dann in diesem Aufzug durch die Stadt zu spazieren: „Wir laufen im Quartier herum, und es fühlt sich wirklich gut an. / Obwohl alles abgequetscht ist, sind wir frei. / Wie die Gorillas stolzieren wir noch ein paar Blocks. / Später am Theater wird sich Svenja den Busen nie abbinden müssen. Im Gegenteil.“ (S. 56) En passant bemerkt, ist hier am Schluss wieder eine sarkastische Reflexion eingestreut. Der titelgebende Gorilla-Vergleich erinnert wohl zuletzt an Mädchen, denen vom zartes-

ten Alter an die Gorillahaftigkeit abgewöhnt wird – mit dem eben zitierten ‚Gedicht‘ ist dieser Prozess wohl vollendet. Im ersten Eltern-Monolog geht es darum, dass die Töchter, die Frauen werden, anfangen zu stinken (vgl. S. 15), „starken Haarwuchs“ (S. 15) entwickeln, „fressen“ (S. 16), „plumpe[] Körper“ (S. 16) bekommen – kurz, darum dass sie Gorillas werden. Doch der Rest des Buches erzählt vom gesellschaftlich erzwungenen Widerstand gegen diese Gorillahaftigkeit. Dafür spricht, dass die drei Hauptfiguren in dem Moment zu Gorillas werden, als sie ihre auffälligsten sekundären Geschlechtsmerkmale verbergen. Auch das als Motto vorangestellte Zitat aus Regina Spektors Popsong *Folding Chair* (2009), das von nützlichen Haaren und Schweiß handelt, schlägt in diese Kerbe: „I’ve got a perfect body, though sometimes I forget / I’ve got a perfect body cause my eyelashes catch my sweat / yes, they do, they do“ (S. 5). In der modernen Satire, in der die Machtlosen sich über die Mächtigen empören, sieht Michail Bachtin die anarchistische Idee des Karnevals am Werk.¹⁷ Dazu gehört ein derber, körperlicher Humor mit Exkrementen, Körpersäften und roher Gewalt.¹⁸ Frauen sind Gorillas in einer verkehrten Welt des Karnevals, in der mit traditionellen Rollen gebrochen wird.¹⁹ Der Titel kann als Kampfansage gelesen werden: Ja, (auch) Frauen sind wie Gorillas, wenn sie keinen Zwängen unterliegen.

6. ANSÄTZE ZUR INTERPRETATION

POLITIK DER INTERPRETATION

Die große Gefahr bei der Interpretation von Beckers *Wie die Gorillas* ist, das Buch zu unterschätzen sowohl auf der inhaltlichen als auch auf der ästhetischen Ebene. Die Paratexte lenken die Lektüre. Auf dem Hinterdeckel steht, das Buch handle von „Druck, Erwartungen und Rollenzuschreibungen unserer Gesellschaft auf und an Mädchen und Frauen.“ (Hinterdeckel) Im Klappentext heißt es, das Buch handle vom „Erwachsenwerden junger Frauen in einer Gesellschaft, die behauptet, alle könnten selbst bestimmen.“ (S. 2) Zweifellos sind diese Paraphrasen, die sich auch auf der Verlagswebsite finden,²⁰ korrekt. Doch sie erfassen längst nicht alles und drohen das Buch in die Ecke ‚Jugendliteratur für heranwachsende Frauen‘ zu drängen. Das geschieht allein aufgrund des Geschlechts der Erzählerin. Ein Klassiker der deutschen ‚coming of age‘-Literatur ist Hermann Hesses *Demian* (1919). Niemand würde auf die Idee kommen, das als Buch für Jungs einzuordnen. Solche Geschichten über männliche Heranwachsende gelten natürlich für alle.

Ein neueres Beispiel ist Clemens Meyers *Gewalten. Ein Tagebuch* (2010). Das Buch hat nicht viel mit Beckers gemeinsam, es enthält Kurzgeschichten mit unterschiedlichen Erzählern. Aber die Eröffnungsszenen ähneln sich sehr, denn bei Meyer steht: „Ich hänge. Meine Beine sind vom Körper abgespreizt, an der Wand fixiert. Meine Arme sind vom Körper abgespreizt, an der Wand fixiert. Ich kann meinen Kopf bewe-

gen, sehe Manschetten aus Plastik und festem Stoff, die meine Unterarme umschließen.“²¹ Beide Bücher setzen mit der gewaltsamen Fixierung des Erzählerkörpers ein, benutzen die Verben ‚fixieren‘ und spreizen‘, und weisen darauf hin, dass auf all den folgenden Seiten Zwänge aller Art verhandelt werden. Auf dem Hinterdeckel von Meyers Buch steht: „Man wohnt Menschwerdungen bei.“²² Es würde niemand protestieren, wenn *Demian* ebenso als Roman einer Menschwerdung beschrieben würde. *Wie die Gorillas* dagegen beschreibt auch Becker selbst als Auseinandersetzung mit Simone de Beauvoirs vielzitiertem Satz „Man wird nicht als Frau geboren: Man wird dazu gemacht“²³. Es *ist* ein Buch über Frauwerdung, keine Frage. Aber warum sollte ein Buch über die *conditio feminina* nicht zugleich ein Buch über die *conditio humana* oder über Orientierungslosigkeit und Depression aller sein? Beauvoir schreibt auch: „Im Mann, nicht in der Frau, hat sich der Mensch bislang verkörpern können. So sind Individuen, die uns als beispielhaft erscheinen, die man rühmlich als Genies bezeichnet, denn auch diejenigen, die behauptet haben, daß es in ihrer einzelnen Existenz um das Schicksal der ganzen Menschheit geht. Und dazu hat keine Frau sich ermächtigt gesehen.“²⁴ Es ist an der Zeit, die Politik der Interpretationspraxis zu erkennen. Die weibliche Figur oder Erzählerin kann natürlich nicht für „das Schicksal der ganzen Menschheit“ oder hier etwa für das einer Generation stehen, wenn die Literaturwissenschaftler_innen, Deutschlehrer_innen und Kritiker_innen ihr das nicht zutrauen.

Mit der Rezeption als kritischer bis emanzipatorischer Frauenroman droht die Vernachlässigung der ästhetischen Dimension einherzugehen. Denn diese Lesart fokussiert sich

auf den Inhalt. Es ist wahr, Becker eröffnet ein Panoptikum ‚typisch‘ weiblicher Diskriminierungserfahrungen. Doch bereits dabei zeigt die poetische Formgebung ihre Wichtigkeit. Der Umgang ist nicht effekthascherisch oder plakativ. Die drei Hauptfiguren erleben nicht alles selbst, sondern kommen mit vielem indirekt in Berührung. Das reicht vom ‚bloßen‘ Versuch eines Unbekannten, die Erzählerin nachts in ein Gebüsch zu ziehen, bis zur Säureattacke auf ihre Bettenachbarin im Krankenhaus, von der sie aus einem nebenbei belauschten Gespräch erfährt. Dass trotzdem sehr viele derartige Erlebnisse, die von patriarchaler Gewalt herrühren, aufscheinen, mag jemand als zu bemüht empfinden. Jedoch muss er in diesem Fall den Frauen und den Statistiken Glauben schenken. Auch im Deutschland des frühen 21. Jahrhunderts stellt sich ein Frauenleben unentrinnbar vor einem solchen Panorama dar.

Die verstreuten Anspielungen auf die Gewalt, die Frauen häufig widerfährt und immer droht, passen zur Gestalt des ganzen Textes, der aus szenischen Schlaglichtern aufgebaut ist. Das mutet avantgardistisch an. Dennoch ist das Buch zugänglich und leichtfüßig. Die langen Wort- und Sacherklärungen oben zeigen, dass es vollkommen frei von ‚Name-dropping‘ ist. Das ist wie eine Inversion gängiger Popliteratur, die in der Regel mit einer Fülle an Nennungen von Filmtiteln bis zu Markennamen die Leser_innen zum googeln zwingt. Becker wählt die umgekehrte Variante und beschreibt die jeweiligen Inhalte und was die Erzählerin darüber denkt. Das Bemerkenswerte etwa an dem „anderen Film“ (S. 143), sind „Maximale Sichtbarkeit / von Blut und Organen / und unmotivierter Exzess.“ (S. 144) Die Erzählerin paraphrasiert die dargestellte Gewalt: „Bäuche werden aufgeschlitzt, Organe quel-

len hervor.“ (S. 144) Becker verhindert so, dass Leser_innen in Insiders und Uninformierte geschieden werden. Um welches Werk es sich genau handelt, ist egal. Die Lektüre ist in diesem Sinne voraussetzungslos. Das Buch wirkt, als sei es mit einem Bewusstsein für Bildungshorizont und Klasse geschrieben worden. Die experimentelle Form kann inspirierend für eigene erste Schreibexperimente wirken. In *Wie die Gorillas* gehen künstlerischer Anspruch und Niederschwelligkeit eine selten erreichte Symbiose ein.

DER BLICK

Das Leitmotiv des Romans ist der Blick und die Macht, die an ihn gebunden ist. Die Eröffnungsszene spielt bei der Augenärztin und endet damit, dass die malträtierete Erzählerin eine Brille verschrieben bekommt - der erste Schritt zum eigenen Blick. Sie kommentiert ihre Weigerung, die Brille zu tragen, mit ihrem üblichen Sarkasmus: „Ich werde eine Brille verschrieben bekommen, die ich nie tragen werde, weil sie hässlich ist und ich hässlich bin und mir eine Brille wirklich nicht erlauben kann.“ (S. 11) In Kapitel 2 weigert sie sich, ein Bikinioberteil über ihrer „flachen Brust“ (S. 13) zu tragen, was dazu führt, dass der Schwimmlehrer sie keines Blickes mehr würdigt und ihr deshalb das Kraulen nie richtig beibringt. Das mag nicht vielen bewusst sein, aber eigentlich ist jeder Besuch einer öffentlichen Badeanstalt eine Demütigung für Frauen. Die Pflicht zum Bikinioberteil zeigt die doppelte Diskriminierung: Bestimmte Kleidungsstücke sind ihnen vorgeschrieben, die Männer nicht tragen müssen, und an vielen Orten, an denen sie sich theoretisch ‚oben ohne‘ aufhalten dürf-

ten, setzen sie sich mindestens dem Risiko belästigender Blicke aus. Im ersten inneren Monolog in Kapitel 3 schließlich äußert das Elternteil die Angst, die Tochter könne „des männlichen Blickes unwürdig“ (S. 17) sein. Damit ruft Becker einen theoretischen Artikel über Frauenkörper im Kino auf: Laura Mulveys *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975).²⁵ Obwohl die Erzählerin auf diesen ‚Klassiker‘ der feministischen Medientheorie – anders als auf Williams *Film Bodies* – nicht zu sprechen kommt, begleitet er die gesamte Handlung. Mulvey schreibt: „In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on to the female figure which is styled accordingly.“²⁶ Wenn eine Frau nicht die Aufmerksamkeit des aktiven „male gaze“²⁷ erlangen kann, ist sie vollkommen machtlos. Um minimalen Anteil an der Macht zu haben, muss die Frau Objekt des männlichen Blicks werden. Das Verhältnis von Schwimmlehrer und Schülerin ohne Bikinioberteil zeigt das mikroskopisch. Mulvey legt dar, wie im Kino diese Machtverhältnisse der Blicke reproduziert und gefestigt werden: „The power to subject another person to the will sadistically or to the gaze voyeuristically is turned on to the woman as the object of both.“²⁸

Im weiteren Verlauf handelt die Geschichte von der vergeblichen Objektwerdung der Erzählerin und von der Ermächtigung ihres eigenen Blicks. Der Satz „Es ist schwer gute Rollen zu finden“ (S. 53), der fällt, als Svenja für Vorsprechen recherchiert, ist mehrdeutig und beschreibt das zentrale Problem des Buches, einer Existenz außerhalb der gewöhnlichen Hierarchie. Die filmische Erzählweise, die selbstreflexive Volte, die das Buch zum Film macht, und die Tatsache, dass die Er-

zählerin Medienwissenschaften studiert und sich mit Filmen beschäftigt, fügen sich in den Motivkomplex um den Blick. Das Kino wird zum Symbol der patriarchisch strukturierten Gesellschaft. Im ersten Kapitel verhindern Schönheitsideale, dass die Erzählerin ihre Brille trägt – ihr Wille, des männlichen Blicks würdig zu bleiben, überbietet den Wunsch nach der eigenen Scharfsicht. Beim Vorsprechen in Kapitel 4 eröffnet „die einzige Frau unter den Castingleuten“ (S. 20) der Erzählerin, dass sie keine Chance als Schauspielerin habe, weil ihre Augen zu eng stünden, sie also kein angemessen hübsches Objekt für Kino oder Bühne wäre (vgl. S. 20f.). Im zweiten Eltern-Monolog geht es darum, wie junge Mädchen den männlichen Blick provozieren, aber gleichzeitig von seiner Übergriffigkeit verletzt werden (vgl. S. 35-37). In Kapitel 12, wo sich die drei jungen Frauen die Brüste abbinden und zu Gorillas werden, experimentieren sie mit einer Existenzweise jenseits des männlichen Blicks und geraten vielleicht in einen utopischen Zustand (vgl. S. 53-56). In Kapitel 13 wiederholt sich die Anfangsszene, als die „Maske“ (S. 59) erst nach einem harten Kampf das Hostessen-Styling der Erzählerin beenden kann (vgl. S. 57-63). Während die Erzählerin Skepsis und Unbehagen gegenüber dieser weiblichen Objektwerdung entwickelt, spielt Svenja das Spiel mit, wenn „ihr Busen herhalten soll[,], bloß weil der Regisseur fürchtet[,], dass sich sonst niemand dieses todlangweilige, pseudo-kapitalismuskritische Gelaber aus der Feder eines privilegierten Mitte-Zwanzig-Jährigen ansehen wollen würde.“ (S. 128) Svenja reagiert bei entsprechender Kritik verärgert (vgl. S. 128, 143). Dafür hat sie Liebesbeziehungen zu Kamerafrauen, also Frauen, die der Kamera ihre Männlichkeit nehmen (vgl. S. 89, 11). In Kapitel 28 arbeitet die Erzählerin als Aktmodell – „ganz offiziell ein Ob-

jekt“ (S. 120) –, verliert den Job jedoch, weil sie dabei einschläft (vgl. S. 133-137) – wieder bleibt sie nicht lange Objekt. Im Gegenteil, als sie vergeblich zur Kunsthochschule kommt und ihr Platz schon besetzt ist, beginnt sie selbst mit dem Zeichnen, wechselt also die Seiten. In Kapitel 29 will sie sich als Hand-Model bewerben, lässt den Vorstellungstermin jedoch tatenlos verstreichen (vgl. S. 139f.).

Die Arbeit als „Objekt“ (S. 120) lenkt sie von ihrer „fälligen Hausarbeit“ (S. 119) für das Studium ab: „zu Hause vor meinem Computerbildschirm fühle ich mich nutzlos.“ (S. 119) Sie scheint sich in der Rolle des Objekts wohler zu fühlen als in der des Subjekts, in der sie die Filme analysieren soll. Die medienwissenschaftliche Arbeit, an der die Erzählerin gegen Ende des Buches schreibt, dreht sich offensichtlich um Horrorfilme der 1970er Jahre. Sie paraphrasiert die Plots vor allem in Kapitel 30 und kommentiert: „Ich sehne mich nach Szenen, in denen das Mädchenopfer die phallische Waffe – das Messer, die Axt, die Kettensäge – an sich reißt und zurückschlägt beziehungsweise zurückschlitzt.“ (S. 144) Alles kulminiert, als die Erzählerin in Kapitel 32, dem vorletzten Kapitel, in einem Kino eingeschlossen wird. Zuvor hatte sie Williams Aufsatz paraphrasiert: „Ich lese, dass die Körpergenres als niederwertig gelten, da der Zuschauerkörper in der Nachahmung des Gefühls des Leinwandkörpers *gefangen* ist.“²⁹ (S. 146) Das Kino mit seinem Frauenbild steht symbolisch für den ‚Käfig‘ des Patriarchats, in den die Erzählerin eingeschlossen ist und dessen Konventionen sie sich nicht anpassen kann. Im letzten Kapitel bricht auch Svenja, „die in einer Endlosschleife aus enttäuschten Erwartungen *gefangen*“³⁰ (S. 153) war, damit, kündigt und wird zur Schauspielerin im Videokunst-Pro-

jekt der Erzählerin, die selbst zur Kamerafrau wird. So erweist sich der Roman als eine Auseinandersetzung mit der Macht und Gewalt des fremden, übergriffigen, kontrollierenden und formenden Blicks auf das eigene Ich, wobei immer wieder die Frage aufgeworfen wird, wie Menschen jenseits patriarchischer Hierarchien selbst Subjekt eines Blicks werden können, der nicht übergriffig ist.

BODY HORROR

Mit dem Leitmotiv ‚Blick‘ hängt das Leitmotiv Body-Horror zusammen. Das ist eine Untergattung des Horrorfilms, in der „die radikale, in der Regel destruktive Veränderung des (fast immer menschlichen) Körpers“³¹ den Schockeffekt und/oder die ästhetische Wirkung hervorruft. Becker schildert die Begegnungen mit Augenärztin und Maskenbildnerin wie Folter-szenen aus einem solchen Film. Der Vergleich wirkt drastisch, doch die Erzählerin ist womöglich in ihrer Erzählweise durch ihren exzessiven Konsum von Horrorfilmen beeinflusst. Nach dem Styling kommentiert die Erzählerin ihr eigenes Lächeln mit einem ikonischen Horrormotiv: „wie grotesk das aussehen muss mit meinen großen Zähnen und dem vielen Lippenstift, wie das übertriebene Grinsen eines bösen Clowns.“ (S. 62) Auch gibt es einige, wenn auch witzig banalisierte Anspielungen auf Hexen, Magie und Aberglauben, die, seit sich das transmediale Genre Horror im Laufe der Jahrhunderte formiert, dazugehören (vgl. S. 42f., 49, 62, 70, 81, 100). Die zahlreichen Filmbeschreibungen werfen die Frage auf, wieso Menschen solche Lust an Grausamkeiten haben. Zugleich reproduziert das Buch die Darstellungen und wird damit selbst

zum Horrorroman.

Die Inszenierung des Eltern-Monologs, den Svenja ganz am Schluss in die Kamera spricht, erinnert an die Beschreibung eines Horrorfilms kurz zuvor. In Kapitel 26 steht: „Die Umkleidekabine ist ganz neblig vom Wasserdampf, [...] Die Schauspielerin ist Mitte zwanzig und stark untergewichtig, sie spielt ein schüchternes Teenagermädchen, das nicht aufgeklärt wurde und keine Ahnung hat, dass sie gerade in diesem Moment ihre Periode bekommt, ihre allererste Periode. Sie denkt sie ist verletzt, sieht aber keine Wunde, panisch läuft sie auf die anderen Mädchen zu, streckt ihre blutüberströmten Hände nach ihnen aus, sie braucht Hilfe.“ (S. 123) Bewusst scheint sich die Erzählerin in ihrer Videokunst daran zu orientieren: „Die Dusche läuft hinter ihr auf Hochtouren, es dampft wie wild. Sie redet gegen das Rauschen an und streckt ihre blutverschmierten Hände, die wir mit einer Mischung aus Kondensmilch und Rote-Beete-Saft gefärbt haben, der Kamera entgegen. Schnitt, sage ich.“ (S. 154) Die Romanvorlage für den genannten Horrorfilm, erklärt die Erzählerin, „war ein Bestseller“ (S. 126), obwohl der Autor befürchtet hatte, „dass sich niemand für die Probleme menstruierender Mädchen interessieren werde.“ (S. 126) Das spiegelt wieder das Problem, dass Frauenschicksalen kein allgemeingültiger Anspruch zugebraut wird. Das gesamte Buch gibt sich als Skript für einen gesellschaftskritischen Essayfilm mit Horrorfilm-Anleihen. Das Buch ist also genauer gesagt, vom Genre Horrorfilm kontaminiert. Bei eingehender Analyse enthüllt sich eine beklemmende Atmosphäre.

EINORDNUNG

Der bekannte Meilenstein der deutschsprachigen Literatur, die ungeniert von der ‚Gorillahaftigkeit‘ von Frauenkörpern handelt, ist Roches *Feuchtgebiete*. Der Roman schockiert mit seinem ‚ekligen‘ Inhalt, ist aber ganz konventionell erzählt, wenn auch mit einer ähnlich umgangssprachlichen Wortwahl wie *Wie die Gorillas*. Über die absurden und ungerechten Zwänge im Leben von Frauen schreibt auch Margarete Stokowski von 2012 bis 2015 für die *taz* und seit 2015 für den *Spiegel*.³² Diese Kolumnen kommen in Bissigkeit und Wortwitz sprachlich näher an Becker heran als *Feuchtgebiete*. Stokowskis *Untenrum frei* ist auch konventioneller erzählt als *Wie die Gorillas* und mit beständigen Reflexionen versehen. Bei einem Vergleich zeigt sich, dass Roches und Stokowskis Bücher ein expliziteres Thema verfolgen, während bei Becker das Leben der Protagonistin mit allem, was ihr zufällig widerfährt, vor sich hinplätschert. Die Spuren zweier literarischer Gattungen und Moden kommen bei Becker – wie kurz ausgeführt werden soll – zu einer eigenwilligen Mischung zusammen, die nicht unbedingt ein direktes Pendant hat: die neue, soziologisch reflektierende Literatur sowie aktuelle Formen des Adoleszenzromans.

Stokowskis *Untenrum frei* tut in der Frage des Geschlechts etwas ähnliches wie Didier Eribons *Retour à Reims / Rückkehr nach Reims* (2009) in der Frage der Klasse und der sexuellen Orientierung – das bekanntere Buch eines männlichen Autors, das eigentlich Annie Ernauxs *Les Années / Die Jahre* (2008) zum Vorbild hat. Unter den zeitgenössischen deutschsprachigen Autorinnen wären hier zum Beispiel Deniz Ohde mit *Streulicht* (2020) und Mely Kiyak mit *Frausein* (2020) zu nen-

nen, die mit Klassenbewusstsein und soziologischem Blick über Frauenbiographien schreiben.

Orientierungslose, männliche Glücksritter, wie zum Beispiel Dorothea Schlegels *Florentin* (1801), vagabundieren seit Jahrhunderten durch die (westliche) Weltliteratur. Beckers Erzählerin quält sich mit der „Was-soll-nur-aus-mir-werden-Frage“ (S. 102) und erhält keine übernatürliche Hilfe: „Mit der Rechnung kamen vier Glückskekse, der, den ich aussuchte, war der einzige mit einem unbedruckten Zettel.“ (S. 100) Die Helden solcher Geschichten sind meist männliche Sympathieträger, die für die Probleme einer ganzen Generation stehen und als allgemeine Identifikationsfiguren gelten, wie zum Beispiel in Rocko Schamonis *Sternstunden der Bedeutungslosigkeit* (2007), die laut Rezension von den „Unsicherheiten des Lebens, die zu stark zu werden drohen“³³ handeln und nicht von den Problemen junger Männer. Langsam finden sich weibliche Figuren auf diesem Feld, wie Gisela aus Paula Irmischlers *Superbusen* (2020). Mit seiner lyrischen Knappheit unterscheidet sich *Wie die Gorillas* als literarisches Kunstwerk stilistisch von den soziologisch reflektierenden Texten der letzten Jahre und den Taugenichts-Romanen der letzten Jahrhunderte.³⁴

7. BIOGRAPHISCHES KURZPORTRÄT

Esther Becker ist 1980 in Erlangen geboren und studierte Scenic Arts Practice und literarisches Schreiben in Bern, Biel und Leipzig. Sie ist seitdem in Theater und Performance tätig. Bei Felix Bloch Erben sind seit 2011 acht ihrer Theatertexte erschienen. Die letzte Uraufführung war am 5. September 2020 beim Grips Theater Berlin. Das ist ein emanzipatorisches und kritisches Kindertheaterprojekt, dessen Ursprünge bereits im Jahr 1969 liegen. Im Jahr 2019 hatte sie für den Text *Das Leben ist ein Wunschkonzert* den Berliner Kindertheaterpreis vom Grips Theater erhalten. Auch Hörspiele und Essays gehören zu ihrem Schaffen. Satirische Gesellschaftskritik und witzige Ironie prägen ihre Werke genauso wie der Anspruch sensible Themen ehrlich und respektvoll einem teilweise sehr jungen Publikum zu vermitteln.³⁵ Sie lebt in Berlin und ist Teil des Performance- und Inszenierungs-Kollektivs bigNOTWENDIGKEIT, das in unterschiedlichsten Formaten die unterschiedlichsten Orte vom renommierten Schauspielhaus bis zur urigen Eckkneipe bespielt.³⁶ *Wie die Gorillas* ist ihr Debüt-Roman.

8. PREMIERENLESUNG

Auf der Buchpremiere im Literaturforum im Brecht-Haus in Berlin sprach Chris Möller mit Esther Becker über das Buch. Becker las nach und nach fünf der 32 Kapitel vollständig vor (Kapitel 3, 4, 6, 13, 28). Sie begann mit Kapitel 3, dem ersten der Eltern-Monologe, der sich als passende Hinführung zum Thema entpuppte. Becker beschrieb die Form ihres Romans als „Mosaik“. „Das „Mosaik“ bezieht sich auf das lückenhafte Erzählen. Die Szenen bzw. Kapitel sind wie Puzzleteile. Autobiographisch ist nichts in dem Roman, manches autobiographisch inspiriert. Im Hinblick auf die Gliederung in fünf Akte und Beckers beruflichen Werdegang, ist es interessant, dass sie diese Kapitel als „Eltern-Chor“ und „Stimme der Gesellschaft“ bezeichnete. Das sind klassische dramatische Elemente und Funktionen. Insofern wäre der Roman auch auf eine Kontamination durch das Medium Theater noch eingehender zu untersuchen. Becker sagte, sie habe die Idee gehabt, „einen Körperroman zu schreiben“. Wie die Analyse gezeigt hat, tut sie das in Kombination mit einer Reflexion des medialen Überbaus, der gesellschaftlichen Körperwahrnehmung, also den Blick auf Körper, prägt.

Das Gespräch drehte sich hauptsächlich um den Fokus, den die paratextuelle Leserlenkung von Anfang an vorgegeben hatte: um das Leben als Frau in der jüngeren Geschichte der BRD. Becker betonte, dass es ihr auch um die Darstellung einer langjährigen, solidarischen Frauenfreundschaft ging, die mit dem Stereotyp vom zanksüchtigen Weib breche. Sie sagte, die Klage der Figuren sei auf einem hohen Niveau. Doch Becker sprach auch davon, dass das Problem der Erzäh-

lerin und Hauptfigur „der Fluch“ einer ganzen Generation – und nicht nur von Mädchen oder jungen Frauen – sei: „Wenn einem theoretisch alles möglich ist, ist es noch schwieriger sich so zurechtzufinden.“ Damit wäre die weibliche Erzählstimme auch eine allgemein-menschliche.

Julia Ingold hat in Hamburg, Paris und Kiel Germanistik, Kunstgeschichte und Französisch studiert. An der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel promovierte sie bei Bernd Auerochs zum Thema 'Arabeske und Klage. Aspekte des Ausdrucks bei Else Lasker-Schüler'. Sie ist wissenschaftliche Mitarbeiterin an Christoph Jürgensens Professur für neuere deutsche Literatur und Literaturvermittlung an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg. Seit 2013 ist die Mitherausgeberin von CLOSURE - Kieler e-Journal für Comieforschung. Sie forscht hauptsächlich zu Literaturtheorie, deutsch-jüdischer Literatur, Bild-Text-Bezügen, Popmusik und Comics.

Kostenfreies digitales Exemplar.

Wir freuen uns über Spenden auf folgendes Konto:
Gesellschaft für Sinn und Form e. V.
Berliner Bank
IBAN: DE 0810 0708 4802 8616 4900
BIC: DEUTDEDB110

lfb Kompass 2
Version 1.0, Berlin 2021
© Literaturforum im Brecht-Haus
Die Rechte am Text liegen bei der Autorin.
Alle Rechte vorbehalten.
Die Schriftenreihe lfb Kompass wird
herausgegeben von Christian Hippe für das
Literaturforum im Brecht-Haus
Trägerverein:
Gesellschaft für Sinn und Form e.V.
Chausseestraße 125
10115 Berlin

www.lfbrecht.de
www.facebook.com/lfbrechthaus
www.instagram.com/literaturforumimbrechthaus

Anmerkungen und Feedback bitte an:
kompass@lfbrecht.de

¹ Vgl. z. B. Christina Mohr: Esther Becker – Wie die Gorillas. In: Aviva Berlin. Online Magazin für Frauen. 2. Februar 2021. <https://www.aviva-berlin.de/aviva/content_Literatur_Romane%20+%20Belletristik.php?id=1420927>. Letzter Zugriff am 15. März 2021; Katrin Bettina Müller: Die Wut und die Ohnmacht. In: taz. 2. Februar 2021. <<https://taz.de/Roman-von-Esther-Becker/!5745394/>>. Letzter Zugriff am 15. März 2021.

² Courtney Barnett: Nameless, Faceless. Track 5 auf Tell Me How You Really Feel. Mom + Pop Music, Milk! Records, Marathon Artists: 2018.

³ Max Kämpfer: Johann Wolfgang Goethe. Iphigenie auf Tauris. Sachanalysen, Stundenverläufe, Arbeitsblätter. Stuttgart: Reclam 2019, S. 10.

⁴ Vgl. z. B. Andrea Dernbach: Abtreibung ist ein Frauenrecht. In: Cicero. Magazin für politische Kultur. 18. März 2014. <<https://www.cicero.de/innenpolitik/abtreibung-ist-ein-frauenrecht/57243>>. Letzter Zugriff am 15. März 2021.

⁵ Vgl. z. B. Johanna Roth: Junge Ärzte üben freiwillig Abtreibungen an Papayas. In: jetzt. 22. November 2018. <<https://www.jetzt.de/gesundheit/ander-charite-ueben-junge-aerzte-freiwillig-abtreibungen-an-papayas>>. Letzter Zugriff am 15. März 2021.

⁶ Vgl. z. B. einen jüngeren Artikel dazu: Bente Lubahn: Im Wehensturm. In: Zeit. 19. Februar 2020. <<https://www.zeit.de/2020/09/cytotec-medikament-geburt-wehen-geburtsmedizin>>. Letzter Zugriff am 15. März 2021.

⁷ Vgl. z. B. Labioplastik: Gynäkologen warnen vor neuem Trend. In: Ärzteblatt. 6. Februar 2017. <<https://www.aerzteblatt.de/nachrichten/72911/Labioplastik-Gynaekologen-warnen-vor-neuem-Trend>>. Letzter Zugriff am 15. März 2021.

⁸ Anja Woertge: Die wichtigsten Fakten zur Größe & Beschaffenheit deiner Vagina. In: Elle. 18. Dezember 2017. <<https://www.elle.de/vagina-fakten-groesse>>. Letzter Zugriff am 15. März 2021.

⁹ Linda William: Film Bodies. Gender, Genre, and Excess. In: Film Quarterly 44/4, 1991, S. 2-13.

¹⁰ Hans Jürgen Wulff: body genre. In: Lexikon der Filmbegriffe. 13. Oktober 2012. <<https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=4860>>. Letzter Zugriff am 15. März 2021.

¹¹ Vgl. Big Snuff (1975). In: IMDb. <<https://www.imdb.com/title/tt0072184/>>. Letzter Zugriff am 15. März 2021. An dieser Stelle gilt mein großer Dank Sven Sonne, Susanne Schwertfeger und Zara Zerbe, die für mich dieses Hinweis ‚geknackt‘ haben.

¹² Vgl. Big Snuff (1975). Trivia. In: IMDb. <<https://www.imdb.com/title/tt0072184/trivia?item=tr2267817>>. Letzter Zugriff am 15. März 2021.

¹³ William: Film Bodies, S. 5.

¹⁴ Vgl. Irina O. Rajewsky: Intermedialität, Tübingen, Basel: A. Francke 2002, S. 118-149.

¹⁵ Vgl. Bernd Auerochs: Satire. In: Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen, 3., völlig neu bearbeitete Aufl., Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2007, S. 677-679, hier S. 678.

¹⁶ Vgl. Auerochs: Satire.

¹⁷ Vgl. Michail Bachtin: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur [1965], übers. von Gabriele Leupold, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995.

¹⁸ Vgl. Bachtin: Rabelais und seine Welt, S. 67-81.

¹⁹ Vgl. Bachtin: Rabelais und seine Welt, S. 59f.

²⁰ Vgl. Wie die Gorillas. In: verbrecherverlag.de. <https://www.verbrecher-verlag.de/book/detail/1050%3C/b%3E>. Letzter Zugriff am 15. März 2021.

²¹ Clemens Meyer: *Gewalten*. Ein Tagebuch. Frankfurt am Main: S. Fischer 2010, S. 5.

²² Elmar Krekeler in der *Welt* zitiert in Meyer: *Gewalten*, Hinterdeckel.

²³ Frank Meyer: Der weibliche Körper als Angriffsfläche. Esther Becker über ‚Wie die Gorillas‘. In: Deutschlandfunk Kultur. 29. Januar 2021. <https://www.deutschlandfunkkultur.de/esther-becker-ueber-wie-die-gorillas-der-weibliche-koerper.1270.de.html?dram:article_id=491703>. Letzter Zugriff am 15. März 2021. Becker zitiert Simone de Beauvoir: *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau* [1949], übers. von Uli Aumüller und Grete Osterwald, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2000, S. 334. Der vielfach übersetzte Satz lautet dort: „Man kommt nicht als Frau zur Welt, man wird es.“

²⁴ Beauvoir: *Das andere Geschlecht*, S. 879.

²⁵ Laura Mulvey: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. In: *Screen* 16/3 (1975), S. 6–18.

²⁶ Mulvey: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, S. 11.

²⁷ Mulvey: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, S. 11.

²⁸ Mulvey: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, S. 15

²⁹ Hervorhebung: JI.

³⁰ Hervorhebung: JI.

³¹ Martin Ramm: *Body-Horror* (1). In: *Lexikon der Filmbegriffe*. 5. Oktober 2015. <<https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=8895>>. Letzter Zugriff am 15. März 2021.

³² Vgl. Margarete Stokowski. In: *spiegel.de*. <<https://www.spiegel.de/impressum/autor-4822ad43-0001-0003-0000-000000021963>>. Letzter Zugriff am 15. März 2021.

³³ Vladimir Balzer: In der Warteschleife des Lebens. In: Deutschlandfunk Kultur. 26. Juni 2007. <https://www.deutschlandfunkkultur.de/in-der-warteschleife-des-lebens.950.de.html?dram:article_id=135176>. Letzter Zugriff am 15. März 2021.

³⁴ Am Rande sei erwähnt, dass Christian Krachts *Imperium* (2012) auch ein ambitionierter Gegenwartsroman ist, der sich als Film oder Protokoll eines Films ausgibt.

³⁵ Vgl. Esther Becker: Werke. In: esther-becker.com. <<http://www.esther-becker.com/werke.php>>. Letzter Zugriff am 15. März 2021.

³⁶ Vgl. About. In: bignotwendigkeit.com. <<http://bignotwendigkeit.com/about/>>. Letzter Zugriff am 15. März 2021.