

Zweitveröffentlichung



Bartl, Andrea

Von der Poetik des Essens : Nahrungsmittel und Nahrungsaufnahme in kurzen Prosatexten von Julia Franck, Jenny Erpenbeck, Yoko Tawada, Clemens J. Setz und Markus Orths

Datum der Zweitveröffentlichung: 30.07.2026

Verlagsversion (Version of Record), Beitrag in Sammelwerk

Persistenter Identifikator: urn:nbn:de:bvb:473-irb-116451x

Erstveröffentlichung

Bartl, Andrea (2020): Von der Poetik des Essens : Nahrungsmittel und Nahrungsaufnahme in kurzen Prosatexten von Julia Franck, Jenny Erpenbeck, Yoko Tawada, Clemens J. Setz und Markus Orths, in: Andrea Bartl, Sebastian Zilles, und Friedhelm Marx (Hrsg.), Von der ganz normalen Verrücktheit der Welt : Studien zum Werk von Markus Orths, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 65–87.

Rechtehinweis

Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder die Angabe einer Lizenz geschützt. Es steht Ihnen frei, dieses Werk auf jede Art und Weise zu nutzen, die durch die für Sie geltende Gesetzgebung zum Urheberrecht und/oder durch die Lizenz erlaubt ist. Für andere Verwendungszwecke müssen Sie die Erlaubnis der Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber einholen.

Für dieses Dokument gilt eine Creative-Commons-Lizenz.



Die Lizenzinformationen sind online verfügbar:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>

Andrea Bartl

Von der Poetik des Essens.

Nahrungsmittel und Nahrungsaufnahme in kurzen Prosatexten von
Julia Franck, Jenny Erpenbeck, Yoko Tawada, Clemens J. Setz und
Markus Orths

Welche Rolle spielt Essen – im Sinne von einerseits Nahrungsmitteln und andererseits Nahrungsaufnahme – in der Gegenwartsliteratur? Dieser Frage nachzugehen verspricht spannende Erkenntnisse, konzentrieren sich doch im Motiv des Essens zentrale Aspekte; diese reichen von ethischen, zeit- und gesellschaftsdiagnostischen bis zu ästhetiktheoretischen, poetologischen Bereichen. In welchem Verhältnis stehen Essen und Erzählen, Nahrung und Dichtung? Wie wird damit eventuell ein kritischer Blick auf unsere Gegenwart und deren Charakteristika (etwa ihre Globalisierung und Interkulturalität, ihre politischen, ökonomischen und nahrungsethischen Transformationen) verbunden? Im Folgenden seien anhand von Textbeispielen aus der kürzeren deutschsprachigen Prosa der Gegenwart zwei Motivgruppen zu diesem Thema genauer analysiert: einzelne Nahrungsmittel sowie Szenen der Nahrungsaufnahme. Für ersteren Motivkomplex (Nahrungsmittel) dienen ausgewählte Texte von Julia Franck (*Streuselschnecke*, 2000), Jenny Erpenbeck (*Splitterbrötchen*, 2009), Yoko Tawada (*Setzmilch*, 2016) und Clemens J. Setz (*Milchglas*, 2011). Für zweiten Motivkomplex (Nahrungsaufnahme) fokussiere ich mich auf novellistische Texte von Markus Orths (*Kleiner Gruß aus der Küche*, *Im Séparée*, *Vom Töten*). Umrahmt werden diese beiden Kapitel von einleitenden Betrachtungen über die kulturwissenschaftliche Relevanz des Essens und einem abschließenden Fazit.

Warum (literaturwissenschaftlich) über das Essen sprechen?

Nahrungsmittel sind ein wichtiges, häufig verwendetes literarisches Motiv. Wie lässt sich diese Dominanz erklären und warum lohnt es sich, literaturwissenschaftlich das Motiv des Essens in den Blick zu nehmen? Im Essen verbinden sich gegensätzliche Bereiche, die das individuelle und anthropologisch-generelle Leben des Einzelmenschen und auch das soziale Zusammenleben mehrerer Menschen grundlegend betreffen: Essen ist als anthropologisches Grundbedürfnis zum somatischen Lebenserhalt auf den Körper bezogen, zugleich aber auch von intellektuell-geistigen Faktoren geprägt. Letztere zeigen sich etwa in Tischgesprächen oder in symbolischen Implikationen bestimmter Nahrungsmittel und -situationen. Zusätzlich zu

diesen Aspekten von Essen, die den Einzelmenschen betreffen, sind Nahrungsmittel und Nahrungsaufnahme auch stets soziale Geschehnisse,¹ zudem kulturabhängig: Was wir häufig essen, welche Speisen wir als schmackhaft und gesund definieren oder aber als eklig, verboten oder schädlich ablehnen, ist neben individuellen Einschätzungen stark kulturell codiert. Essen ist somit beides: ein intim-individueller und ein öffentlich-kollektiver Akt.

Künstlerisches Schreiben über das Essen ist hier besonders interessant, denn Kulturen beobachten, konstituieren, revidieren sich selbst in literarischen Texten und zudem werden dort individuell-psychologische wie anthropologische Konstanten verhandelt. Worauf kann man daher bei der Analyse von Speisen und Speisesituationen in literarischen Texten achten? Die folgenden Vorschläge verstehen sich als Anregungen und Impuls, die Essens-Motivik in literarischen Texten umfänglich in den Blick zu nehmen:

- *Essen und Gesellschaft*: Inwiefern sind Essensszenen als soziale Akte ausgestaltet? Wie spiegeln sich gesellschaftliche Ordnungsmuster beispielsweise in der Beschreibung der Sitzordnung, Tischgespräche, Auswahl und Abfolge der Speisen, Tischsitten etc.? Inwiefern kann Essen kommunikationstheoretisch als soziale Interaktion, als „Reden mit anderen Mitteln“² verstanden werden? Wie zeigen sich soziale Machtstrukturen in Verwaltung, Zuteilung und Besitz von Nahrung?³
- *Essen und Kultur/Interkulturalität/Kulturgeschichte*: Welche kulturspezifischen Nahrungsmittel werden in den literarischen Texten verwendet und warum? Vergewissern sich die Figuren mit diesem Essen ihrer kulturellen Identität? Begegnen sie, wenn sie ‚fremdes‘ Essen aus anderen Kulturkreisen zu sich nehmen, generell dem kulturell Fremden? Tragen die Figuren (gerade in Texten über Migration) in ihrem Essen ein Stück ihres Phantasmas von Heimat in die Fremde?⁴ Wie werden Nahrungsmittel als Symbol für national-rassistische Stereo-

¹ Vgl. Alois Wierlacher: *Kulinaristik – Vision und Programm*. In: Ders., Regina Bendix (Hg.): *Kulinaristik. Forschung – Lehre – Praxis*. Berlin 2008 (= *Wissenschaftsforum Kulinaristik*, Bd. 1), S. 2-15, hier S. 3.

² Ines Heindl: *Essen ist Kommunikation. Esskultur und Ernährung für eine Welt mit Zukunft*. Wiesbaden 2016 (= *Wissenschaftsforum Kulinaristik*), S. 18.

³ Werner Reinhart: *Erlesenes Essen. Eine Einführung*. In: Christa Grewe-Volpp, Ders. (Hg.): *Erlesenes Essen. Literatur- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu Hunger, Sättigkeit und Genuss*. Tübingen 2003 (= *Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft*, Bd. 55), S. 1-8, hier S. 2.

⁴ Claudia Lillge und Anne-Rose Meyer: *Interkulturelle Dimensionen von Mahlzeiten*. In: Claudia Lillge, Anne-Rose Meyer (Hg.): *Interkulturelle Mahlzeiten. Kulinarische Begegnungen und Kommunikation in der Literatur*. Bielefeld 2008, S. 11-22, hier S. 12.

type genutzt (man denke nur an pejorative Bezeichnungen wie „German krauts“, ‚frogs‘, ‚Spaghettifresser‘ oder ‚Kümmeltürken‘)?⁵ Wie hat sich, kulturgeschichtlich betrachtet, die Verwendung, Verteilung und Bewertung von Nahrungsmitteln gewandelt?

- *Essen und Ethik/Gastrosophie*: Werden zum Beispiel Konzepte idealer Gastlichkeit und eines sittlichen Verhaltens bei Tisch entworfen, die dann auch als Vorbild für ethisch gutes Verhalten der Einzelnen in der Gemeinschaft inszeniert sind?⁶ Wird in den Texten anhand von Nahrungsmitteln über gerechte Nahrungsverteilung und eine faire Nahrungsproduktion nachgedacht? Thematisieren die literarischen Texte nahrungsspezifische Fragen der Tierethik, das globale Ungleichgewicht von Überfluss/Übersättigung und Hunger, Umweltzerstörung, individuelle Fehl-Ernährung⁷ oder auch die Stigmatisierung von Kochen/Küche als weibliche Sphäre und damit eine sexistische Abwertung des Weiblichen?⁸
- *Essen und Identität*: Inwiefern dienen Nahrungsmittel und Essensszenen als symbolische Dinge und Handlungen zur Entwicklung eigener Identitätsentwürfe und zu deren Konfrontation mit sozialen Normierungen? Um ein konkretes Beispiel zu nennen: Gerade Essensszenen in Adoleszenzromanen bzw. Coming-of-Age-Erzählungen sind ertragreiche Untersuchungsaspekte: Inwiefern grenzt sich der jugendliche Protagonist bei Tisch von den Eltern ab? Gibt es alternative Essensszenen mit der Peergroup?⁹ etc.
- *Essen und Reduktion/Überfluss*: Wie inszenieren die Texte Motive des Hungerns und, im Gegensatz, der Hyperphagie – möglicherweise auch verbunden mit der kritischen Diagnostik einer Mangel- oder einer Überfluss-Gesellschaft? Wie interagieren damit Textstrategien, die eine semantische Unter- oder Übercodierung, ein Zuwenig oder Zuviel an Mitgeteiltem zur Folge haben?
- *Essen und Poetologie*: Nicht zuletzt die physiologische Tatsache, dass der Mund das Organ des Essens und des Sprechens gleichermaßen ist,

⁵ Ebd., S. 13.

⁶ Tanja Rudtke: Kulinarische Lektüren. Vom Essen und Trinken in der Literatur. Bielefeld 2014, S. 256. Harald Lemke: Gastrosophische und philosophische Aspekte der Kulinaristik. In: Alois Wierlacher, Regina Bendix (Hg.): Kulinaristik. Forschung – Lehre – Praxis. Berlin 2008 (= Wissenschaftsforum Kulinaristik, Bd. 1), S. 147–156, hier S. 151. Vgl. zum Konzept der Gastlichkeit auch Wierlacher, Kulinaristik – Vision und Programm, S. 2.

⁷ Harald Lemke: Ethik des Essens. Einführung in die Gastrosophie. [Neuausgabe.] Bielefeld 2016, S. 544–550.

⁸ Lemke, Gastrosophische und philosophische Aspekte der Kulinaristik, S. 151.

⁹ Reinhart, S. 5.

provoziert die traditionsreiche Frage nach der Analogie von Nahrung und Dichtung.¹⁰ Widersetzt sich die Literatur gar (kulinarisch gedacht) einem gedankenlosen Fast-Food-Konsum, will sie sich nicht leicht schlucken lassen? Oder verführt sie, gerade in Phasen der Stigmatisierung von Leiblichkeit, zum somatischen Genuss?

Zu dieser – natürlich längst nicht vollständigen – Reihe möglicher Fragestellungen für die literaturwissenschaftliche Betrachtung von Motiven der Nahrungsmittel und Nahrungsaufnahme gibt es bereits erste wichtige Grundlagenforschungen, die freilich das Feld bislang nur grob abstecken konnten und durch weiterführende Betrachtungen dringend zu ergänzen wären. Gerade in den vergangenen ca. 15 Jahren war erfreulicherweise ein wachsendes wissenschaftliches Interesse am Kulturthema Essen zu verzeichnen, das die literatur-, kunst- und medienwissenschaftliche Forschung zu Recht interdisziplinär mit der Kulturgeschichte, Ethnologie, Anthropologie, (Öko-)Trophologie, Soziologie und Ethik vernetzte. Institutionell zeigte sich dies in der Gründung zweier interdisziplinärer Zentren: die *Deutsche Akademie für Kulinaristik* (um Alois Wierlacher und Gerhard Neumann) in Bad Mergentheim und das *Internationale Forum Gastrosophie* des Philosophen und Gastrosophen Harald Lemke im österreichischen Saalfelden am Steinernen Meer.¹¹ Das Thema ‚Essen und Literatur‘ bzw. ‚Essen und Kunst‘ ist aber trotz dieser impulsgebenden Institutionen und erster (damit zusammenhängender, aber auch davon unabhängiger) Forschungspublikationen¹² bei weitem nicht umfassend erforscht, ja gerade in der Neueren deutschen Literaturwissenschaft besteht dazu ein Desiderat.

¹⁰ Vgl. für diese mehrfach diskutierte Verbindung stellvertretend: Reinhart, S. 2. Alois Wierlacher: Einleitung. In: Ders., Gerhard Neumann, Hans Jürgen Teuteberg (Hg.): Kulturthema Essen. Ansichten und Problemfelder. Berlin 1993 (= Kulturthema Essen, Bd. 1), S. 1-21, hier S. 7.

¹¹ Vgl. die Homepages dieser Institutionen: <http://www.kulinaristik.eu/> und <https://www.gastrosophie.net/> (aufgerufen am 11.03.2020).

¹² Vgl. dazu (zusätzlich zu den hier in anderen Fußnoten zitierten Titeln) als kleine Auswahl: Hannah Dingeldein, Eva Gredel (Hg.): Diskurse des Alimentären. Essen und Trinken aus kultur-, literatur- und sprachwissenschaftlicher Perspektive. Berlin 2017 (= Germanistik, Bd. 49). Kikuko Kashiwagi-Wetzel, Anne-Rose Meyer (Hg.): Theorien des Essens. Berlin 2017. Anika Skotak: Essen zwischen Kontrolle und Begehren. Konturen des Alimentären in Literatur und Bildender Kunst der Gegenwart. Würzburg 2016. Elisabeth Hollerweger, Anna Stemmann (Hg.): Narrative Delikatessen. Kulturelle Dimensionen von Ernährung. Siegen 2015 (= Schriftenreihe für Kulturökologie und Literaturdidaktik, Bd. 1). Ottmar Ette u. a. (Hg.): Lebensmittel. Essen und Trinken in den Künsten und Kulturen. Zürich 2013. Dorothee Kimmich, Schamma Schahadat (Hg.): Essen. Bielefeld 2012 (= ZfK. Zeitschrift für Kulturwissenschaften, Bd. 1/2012). Alois Wierlacher: Vom Essen in der deutschen Literatur. Mahlzeiten in Erzähltexten von Goethe bis Grass. Stuttgart u. a. 1987.

Gebäck und Milch. Zur Funktionalisierung von Nahrungsmitteln in kurzen Prosatexten von Julia Franck, Jenny Erpenbeck, Yoko Tawada und Clemens J. Setz

In der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur treten überraschend häufig einzelne Nahrungsmittel an zentraler Stelle auf, deren systematische Sichtung in der philologischen Forschung bislang aber noch aussteht. Ein erster Blick darauf sei hier versucht, exemplarisch anhand der Motive Milch und Gebäck, wie sie in folgenden vier kürzeren Prosatexten aus den Jahren 2000 bis 2016 vorkommen: Julia Francks *Streuselschnecke* (ersch. 2000), Jenny Erpenbecks *Splitterbrötchen* (ersch. 2009), Yoko Tawadas *Setzmilch* (ersch. 2016) und Clemens J. Setz' *Milchglas* (ersch. 2011). Die Kriterien für diese Textauswahl liegen einerseits in einer möglichst hohen Vergleichbarkeit und andererseits in einem möglichst großen, repräsentativen Facettenreichtum in Bezug auf Funktionalisierungen des Nahrungsmotivs begründet. Vergleichbar sind diese vier Texte beispielsweise, weil in ihnen allen ein bestimmtes Nahrungsmittel im Zentrum (und zudem im Titel) steht. Es erscheint sinnvoll, sich hier auch auf eine ähnliche Nahrungsmittel-Motivik zu fokussieren: zweimal ein Gebäckstück (konkret handelt es sich dabei um Kleingebäck), zweimal ein Milchprodukt. Auch formal sind alle vier Beispiele als kurze Prosatexte, die jeweils von einer Figur in Ich-Perspektive erzählt werden, gut vergleichbar.

Julia Franck: „*Streuselschnecke*“

Julia Francks *Streuselschnecke* erschien 2000 in ihrem Erzählungsband *Bauchlandung. Geschichten zum Anfassen*. In dieser Kurzgeschichte schildert eine junge Frau rückblickend den Kontakt zu einem älteren Mann, der sich überraschend bei ihr meldet, als sie 14 Jahre alt ist. Nach anfänglicher Fremdheit wird der Kontakt enger, doch dann erkrankt der Mann und stirbt. Welches Verhältnis die beiden genau verbindet, bleibt zunächst im Dunkeln – bis zur Pointe in den allerletzten Wörtern des Textes. Dort heißt es: „Meine Mutter kam nicht [zur Beerdigung, A. B.]. Ich nehme an, sie war mit anderem beschäftigt, außerdem hatte sie meinen Vater zu wenig gekannt und nicht geliebt.“¹³ Der Titel des Textes richtet die Aufmerksamkeit der Lesenden auf ein Ding-Motiv, genauer ein Nahrungsmittel, das auf

¹³ Julia Franck: *Streuselschnecke*. In: Dies.: *Bauchlandung. Geschichten zum Anfassen*. Köln 2000, S. 51-52, hier S. 52. Der Text trägt autobiographische Züge, die hier aber ohne deutliche Signale für die Lesenden eingearbeitet werden und nur erschließbar sind, wenn man sich intensiver mit der Jugend der Autorin beschäftigt hat: 1978 reiste Francks Mutter, die Schauspielerin Anna Franck, aus der DDR in die BRD; Francks Vater, der TV-Regisseur und Journalist Jürgen Sehmisch, blieb zunächst in der DDR. Zum erneuten Kontakt zwischen Vater und Tochter kam es

den ersten Blick für diese Familienthematik nebensächlich scheint: Die junge Frau bringt ihrem Vater kurz vor dessen Tod selbstgebackene Streuselschnecken ins Krankenhaus.

Wie wird die Streuselschnecke funktionalisiert? In diesem Motiv verdichten sich anthropologische Grundfragen nach Tod und Lebenserhalt: Der Vater hatte die Tochter ursprünglich um Morphinum gebeten, um sich selbst töten und von den Schmerzen befreien zu können; die Tochter bringt ihm stattdessen ein Nahrungsmittel, eben jene Streuselschnecken, ins Krankenhaus, was somit der Dominanz des Todes ein Motiv der Nahrung und des Lebens entgegensetzt. Zudem evoziert das Motiv der Streuselschnecke die Dichotomie von physischer Grundernährung vs. Luxus, von Reduktion vs. Fülle. Die Tochter wollte dem Vater eigentlich Torte mitbringen, was der Vater aber verweigerte: Er wolle „nur Streuselschnecken, nichts sonst“, denn „die einfachen Dinge seien ihm jetzt die liebsten“.¹⁴ Angesichts des Todes und der Krankheit¹⁵ wird somit eine bewusste Fokussierung auf das Einfache vorgenommen und zugleich werden generell die Ordnungsmuster einer Überfluss-Gesellschaft problematisiert. Dies fällt insbesondere auf, wenn man einen wichtigen Prätext dieser Erzählung mitbedenkt: Francks Kurzgeschichte ist meines Erachtens an eine andere berühmte Kurzgeschichte der Moderne, an Wolfgang Borcherts *Das Brot* (1946),¹⁶ rückgebunden. Diese palimpsestartige Überschreibung von Bor-

erst später, vor Sehmischs Tod. Die Autorin zog auch, wie die Protagonistin hier, noch als Teenager allein nach Berlin und jobbte dort, um sich ihren Lebensunterhalt zu verdienen. Diese Jugenderfahrungen werden in dem Text verdichtet und auf verallgemeinernde Weise, zudem ohne Nennung von realen Eigennamen präsentiert, was natürlich deutlich von einer rein autobiographischen Erlebnisebene abstrahiert und den Text übertragbar sowie für viele Leserinnen (und auch Leser) noch besser anschlussfähig macht.

¹⁴ Ebd., S. 52.

¹⁵ Möglicherweise steckt dahinter auch ein medizinisches Detail: Das schwere Leiden des Vaters lässt an eine Krebserkrankung denken. Bei Krebs-Patienten verändert sich in Folge des Krankheitsfortschritts oft auf charakteristische Weise das Geschmacksempfinden, was den Genuss von eiweißhaltigen Lebensmitteln wie beispielsweise Sahnetorten unmöglich macht.

¹⁶ Die Bezüge zu Borcherts *Das Brot* sind vielfältig: Beide Texte benennen schon im Titel ein Nahrungsmittel (bei Borchert aber mit dem bestimmten Artikel, was eine genauere Fokussierung auf ein bestimmtes Brot andeutet), das dann im Text von zentraler Rolle ist. Es ist als symbolisch aufgeladenes Motiv eingesetzt, das die problematische Beziehung der Figuren und deren Entwicklung verdichtet aufzeigt, ohne dass eine offene Kommunikation zwischen den Figuren darüber stattfinden würde. Es geht in beiden Texten um die spannungsreiche Beziehung zweier verschiedengeschlechtlicher, enger Familienmitglieder: bei Franck Tochter und Vater, bei Borchert Ehefrau und Ehemann. Alle Figuren haben Hunger nach Nahrung in doppelter Hinsicht – ganz konkret bei Borchert nach Essen in Zeiten

cherts *Brot* in Francks *Streuselschnecke* macht die kulturgeschichtliche Differenz zwischen der Lebensmittelknappheit der Nachkriegsjahre¹⁷ und der alimentären Überflussesgesellschaft um 2000 deutlich, denn „die einfachen Dinge“, wie der Vater es nennt, sind um 2000 eben kein Grundnahrungsmittel Brot, das man sich hungrig vom Munde abspart, sondern (aus Sicht der unmittelbaren Nachkriegszeit) mit der Streuselschnecke eine Luxusbackware. Inhaltlich und auch in der Form bzw. im Genre (Francks Text stellt eine Aktualisierung der Kurzgeschichte dar)¹⁸ tritt hier daher ein Text

der Nahrungsmittelknappheit, aber auch im übertragenen Sinne: Die beiden Frauenfiguren bei Franck und Borchert sehnen sich nach einer vertrauensvollen, liebenden Beziehung zu der jeweils männlichen Figur (Vater, Ehemann), die aber durch Vertrauensbrüche des Mannes (das heimliche Essen der Brotreserve und die Lüge bei Borchert, das mögliche ‚Verlassen‘ der Tochter in der Kindheit bei Franck) belastet wird. Diese Beziehungsstörung wird am Ende durch die Geste der Nahrungsteilung bzw. mütterlichen Versorgung mit Nahrungsmitteln in beiden Texten zu überwinden versucht. – Wolfgang Borchert schrieb übrigens mehrere Kurzgeschichten über Nahrungsmittel, vgl. z. B. *Der Kaffee ist undefinierbar* sowie *Die Kirschen* (oder auch das Gedicht *Südfrüchte*). Hier steht eine wissenschaftliche Erschließung des Nahrungsmotivs noch aus. Zu *Das Brot* vgl. Wolfgang Borchert: *Das Brot*: In: Ders.: *Das Gesamtwerk*. Mit einem biographischen Nachwort von Bernhard Meyer-Marwitz. Hamburg 1949, S. 304-306.

¹⁷ Bei einer Umfrage der US-amerikanischen Militärregierung im Jahr 1946/47 „Welche Sorgen drücken Sie zur Zeit am schwersten?“ nannten über 50 % der Deutschen „Sorge um die Ernährung“, danach erst kamen Kleidung, Schuhe oder die Angst um vermisste Personen. Michael Wildt: Abschied von der ‚Freßwelle‘ oder: die Pluralisierung des Geschmacks. Essen in der Bundesrepublik Deutschland der fünfziger Jahre. In: Alois Wierlacher, Gerhard Neumann, Hans Jürgen Teuteberg (Hg.): *Kulturthema Essen. Ansichten und Problemfelder*. Berlin 1993 (= *Kulturthema Essen*, Bd. 1), S. 211-225, hier S. 212. Vgl. als ernährungshistorischen Kontext zu Borcherts *Das Brot* generell diese kulturgeschichtliche Studie von Michael Wildt über Grundnahrungsmittel, insbesondere Brot in der Nachkriegszeit, sowie auch Wierlacher, *Vom Essen in der deutschen Literatur*, S. 65.

¹⁸ *Streuselschnecke* greift in der Form mehrere konstitutive Elemente einer Kurzgeschichte auf: den unvermittelten Einstieg und offenen Schluss; die hohe Verdichtung des Geschehens; eine ans Drama angelehnte Dreiteilung der Handlung; die Fokussierung auf charakteristische und zugleich allgemein übertragbare Alltagssituationen; das Zurückhalten von Informationen und dadurch das Entstehen von Leerstellen, die die Lesenden füllen müssen; das Aussparen insbesondere von Emotionen und inneren Vorgängen, stattdessen die Betonung von ‚sprechenden‘ materiellen Objekten; stilistische Kargheit und Parataxe; die Spannung zwischen dem Vorhandensein und dem Fehlen einzelner Informationen (z. B. wird bei Borchert zwar die Uhrzeit des Geschehens genau angegeben, aber die Jahreszahl und Eigennamen fehlen; bei Franck wird das Café, in dem sich beide Figuren erstmals treffen, mit Namen und genauer Adresse erläutert, aber auch hier fehlen z. B. die beiden Personennamen). Für viele dieser Kennzeichen einer Kurzgeschichte eignet sich inhaltlich das Ereignis der Nahrungsaufnahme besonders gut, konzentrieren sich darin doch wiederkehrende, übertragbare existentielle Grunderfahrungen des

aus der Gegenwartsliteratur programmatisch mit einem prominenten Text der literarischen Moderne in Dialog.

Noch in weiteren Hinsichten wird das Motiv der Streuselschnecke semantisch genutzt: Dort konzentriert und materialisiert sich die – nicht explizierte – Beziehung zwischen Vater und Tochter. Die geschilderte Situation ist ja eigentlich hochemotional: Nachdem die Tochter ihren Vater in der Kindheit unfreiwillig wohl kaum sah, ist sie nun, nach dem Wiedersehen im Erwachsenenalter, mit dessen leidvollem Sterben konfrontiert.¹⁹ Zudem ist die Beziehung der Figuren sehr komplex, deutet der Text doch ein neurotisches Trauma der verlassenen Tochter ebenso an wie eine starke psychische Krise angesichts des sterbenden Vaters. Allerdings: all das lässt der Text ungesagt! Diese abgründigen, psychologisch vielschichtigen Befindlichkeiten und Beziehungen werden nur indirekt ‚über die Streuselschnecke‘ kommuniziert, genauer: wir Lesenden füllen die Leerstellen des Textes mit unseren Assoziationen rund um das Backen von Streuselschnecken. Eine mögliche Interpretation des unterdeterminiert erzählten Textes durch einen Leser bzw. eine Leserin könnte beispielsweise so aussehen: Im Backen der Streuselschnecken zeigt die junge Frau ein kindlich wirkendes Verhalten, indem sie mit diesen (in Variation einer Bricolage) ‚selbstgebastelten‘ Gegenständen hilflos versucht, den Vater wieder gesund zu machen. Zugleich hat das Backen der Streuselschnecken etwas Mütterliches, in dem Sinne, dass das Versorgen eines Kranken mit aufbauenden, selbstzubereiteten Nahrungsmitteln traditionell mit Mütterlichkeit verbunden wird. Das Backen der Streuselschnecken stellt damit assoziativ die traditionelle Rollen- und Aufgabenverteilung einer Vater/Mutter/Kind-Kleinfamilie her und ordnet den Vater als festen Bestandteil dort ein; die junge Frau hat das selbst (wohl durchaus schmerzlich) in ihrer Kindheit nicht erlebt und versucht das nun zu kompensieren. Das selbstgebackene, noch warme Gebäck stellt damit die beschädigte, nicht-erlebte Kindheitsidylle jetzt in den letzten Momenten des noch lebenden Vaters über die Fertigung und Bereitstellung von Nahrungsmitteln symbolisch-substitutiv her.

Menschen. Auch die Lebensnähe und Allgemeingültigkeit von Essen erhöht die genrebedingt stark intendierte Affizierung der Lesenden. – Zur Kurzgeschichte und ihren Kennzeichen vgl. Peter Wenzel: Kurzgeschichte. In: Harald Fricke u. a. (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. II: H-O. Berlin, New York 2007, S. 369-371, hier S. 369. Anne-Rose Meyer: Die deutschsprachige Kurzgeschichte. Eine Einführung. Berlin 2014 (= Grundlagen der Germanistik, Bd. 54), S. 19-21.

¹⁹ Vgl. z. B. Franck, S. 52: „Er [= der Vater, A. B.] sagte, er hätte gerne mit mir gelebt, es zumindest gern versucht, er habe immer gedacht, dafür sei noch Zeit, eines Tages – aber jetzt sei es zu spät.“

Jenny Erpenbeck: „Splitterbrötchen“

Ein konkretes Gebäckstück nimmt auch der kurze Text *Splitterbrötchen* von Jenny Erpenbeck, erschienen 2009 in ihrem Prosaband *Dinge, die verschwinden*, in den Blick. Es handelt sich dabei um einen spannenden Hybrid-Text, der fiktionale und essayistische Prosa mit Elementen des Dramas verbindet – und in dieser Hybridität für Jenny Erpenbecks Schreiben ebenso charakteristisch ist wie der gesellschaftspolitische Gehalt des Textes. Eine (erste) Stimme ertönt und betrauert die Veränderungen, die das sogenannte „Splitterbrötchen“ in den vergangenen Jahren durchlebte: von einem etwas unförmigen Gebäck aus „Kuchenbrötchenteig“²⁰ mit Butterstückchen hin zu einem in der Form normierten und optimierten Plundergebäck. Genauer: Diese Sprechinstanz (nennen wir sie der Einfachheit halber: Sprecher 1) äußert Trauer über das Verschwinden des Splitterbrötchens, so wie sie es in ihrer Kindheit kannte. Da schaltet sich eine zweite Stimme (= Sprecher 2) ein. Sprecher 2 sieht die ganze Sache pragmatischer: Auch das neue Splitterbrötchen sei gut und man müsse halt mit der Zeit gehen. Ja, Sprecher 2 scheint sich gar nicht mehr an das alte Splitterbrötchen erinnern zu können oder erinnern zu wollen. Der Text lenkt uns Lesende aber so, dass wir uns eher mit Sprecher 1 und seiner Trauer um das verlorene Splitterbrötchen solidarisieren.

Auch hier sei wieder gefragt: Wie wird das Motiv des Splitterbrötchens funktionalisiert? In ihm bündelt sich die elegische Trauer um die verlorene Vergangenheit, insbesondere den Verlust der Kindheit (ganz ähnlich wie in Francks Streuselschnecken-Erzählung!). Dieser Konnex zwischen einem (einst oft und gern gegessenen) Backwerk und der Vergangenheit wird hier durchaus erinnerungstheoretisch und ontologisch ausdifferenziert, denn wenn heute die frühere Splitterbrötchensorte nur noch selten gebacken wird, verblasst auch mehr und mehr die Erinnerung daran – und dann ‚gibt‘ es dieses frühere Splitterbrötchen irgendwann nicht mehr.

Die Veränderung des Splitterbrötchens ist aber nicht nur zeitlich begründet, sondern es kommt eine räumliche und politische Ebene hinzu, sobald die Leserinnen und Leser kulturgeschichtliches, insbesondere nahrungsmittelhistorisches Hintergrundwissen mit einbringen. Das Splitterbrötchen ist eine Berliner Gebäck-Spezialität, die durch eine wichtige Unterscheidung charakterisiert wird: Im Westen Berlins (in der BRD) wurde das Splitterbrötchen traditionell aus Plunder Teig gebacken, im Osten Berlins (in der DDR) hingegen eben aus jenem „Kuchenbrötchenteig“²¹ mit Butterstückchen. Am Splitterbrötchen zeigt sich sozusagen die

²⁰ Jenny Erpenbeck: Splitterbrötchen. In: Dies.: Dinge, die verschwinden [2009]. 2. Auflage. München 2011, S. 79-81, hier S. 79.

²¹ Ebd.

deutsch-deutsche Teilung und am Wandel des Splitterbrötchens vom Butterstückchen-Gebäck zum Plunderteil daher ein ‚Unfriendly Takeover‘ nach der Wende, nämlich die Verdrängung ostdeutscher Traditionen durch westdeutsche. Der sympathischer angelegte Sprecher 1 stammt eindeutig aus dem Osten Berlins, betrauert den Verlust ostdeutscher (Ess-)Kultur und ist empört über deren schleichende Verdrängung durch die westdeutsche Kultur.

Das frühere Splitterbrötchen (als Manifestation der Kindheit und des Alltagslebens in Ost-Berlin) ist aber nicht ganz verschwunden. Es gibt es noch in zwei Bäckereien (interessanterweise in Berlin-Mitte) und, was noch wichtiger ist, es gibt es noch hier in diesem Text, denn Sprecher 1 nimmt sich Zeit und Raum, das alte Splitterbrötchen detailliert zu beschreiben. Sozusagen fast im Schiller'schen Sinne wird in der elegisch-künstlerischen Trauerrede um den Verlust des Ideals das verlorene Ideal nochmals sichtbar und erhalten, oder anders gefasst: Hier zeigt sich ein poetologischer Gehalt dieses Nahrungsmotivs. Wie häufig im Werk von Jenny Erpenbeck wird der Literatur zugetraut, das Verlorene zu speichern, zu zeigen, natürlich auch kritisch zu reflektieren. Zudem wird – in erneut für diese Autorin charakteristischer Weise – über die ethische Problematik (durchaus mit Empörung) nachgedacht, ob es legitim ist, dass die deutsch-deutsche ‚Wiedervereinigung‘ oft keine gleichberechtigte war, sondern sich dabei – im gesellschaftlich-politisch Großen und hier im kulinarisch Kleinen – eine Kultur über eine andere schob. So steht denn am Ende des Textes ein allgemeineres Fazit, das vom konkreten Splitterbrötchen abstrahiert und ein Grundthema des gesamten Bandes *Dinge, die verschwinden* poetologisch zusammenfasst:

Zum erstenmal fällt mir auf, daß das Wort ‚verschwinden‘ einen aktiven Kern hat, daß ein Täter in dem Wort steckt, der Dinge, die ich kenne und schätze, zum Verschwinden bringt: Vernichten, verwüsten, vermauern, verfluchen, veruntreuen, verjagen, verderben. Und der, der all das auf dem Gewissen hat, der hat auch mein Splitterbrötchen zum Verschwinden gebracht, der hat es verschwunden, der hat das, was ich gut kannte und gern gegessen habe, aus allen Bäckereien ausgesperrt (nur aus zweien in Berlin-Mitte noch nicht), hat es hinausgetrieben und wartet jetzt, bis meine Erinnerung daran, wie ein Splitterbrötchen eigentlich schmecken und aussehen muß, VERblaßt und VERflogen ist.²²

Die Aufgabe der Literatur mag es daher sein, Erinnerung festzuhalten und Widerstand gegen das Verdrängt- und Vergessen-Werden zu leisten. Das passiert zum Beispiel hier in der genauen, sinnlichen Beschreibung des früheren Splitterbrötchens, das auch gerade in seiner ‚widerständigen‘ Konsistenz (das alte Splitterbrötchen wirkt klumpenartig zusammengesetzt,

²² Ebd., S. 80f.

uneben, individuell geformt und steht damit im Gegensatz zum eckig-normierten neuen Splitterbrötchen) zum Symbol der ‚widerständigen‘ Dichtung wird.

Yoko Tawada: „Setzmilch“

Die sprachspielerische Qualität eines Textes über Nahrung und über Dichtung, die sich in dem gerade erläuterten Zitat aus Erpenbecks *Splitterbrötchen* andeutet, setzt sich auch in Yoko Tawadas *Setzmilch* fort, erschienen 2016 in dem Band *Akzentfrei*. Dieser Text über Milchprodukte wie Joghurt oder eben Setzmilch, d. i. geronnene, ‚saure‘ Milch, problematisiert und reflektiert anhand des Begriffs „Joghurtkultur“²³ das Phänomen „Kultur“ an sich. Das betrifft einerseits einen kritischen Blick auf scheinbare Kulturunterschiede²⁴ und kulturelle Stereotype (etwa die angebliche Verträglichkeit oder Unverträglichkeit von Milch in Europa, Afrika und Japan) sowie die globale Nahrungsmittelwirtschaft; selbst ein „Joghurtvolk“²⁵ wie Bulgarien und Griechenland, die sich als ‚Erfinder‘ und ‚Großverbraucher‘ von Joghurt inszenieren, sind heute nur kleine Player in der weltweiten Massenproduktion: „Der Joghurt war nicht mehr Joghurt, sondern eine globale Industrieware. Wer ihn besser vermarkten kann, verkauft mehr davon.“²⁶

Andererseits wird, noch prominenter, ein dezidierter Bezug zur Sprache und zum künstlerischen Erzählen hergestellt, der die beiden Texte Erpenbecks und Tawadas trotz aller Unterschiede verbindet. Es wird eine poetologische Verbindung von Nahrung und Dichtung gezogen. Das geschieht in Tawadas Text über die Methodik des Sprachspiels, einer etymologischen und klanglichen Erkundung und Überprüfung von Wörtern, die noch durch den interkulturellen Blick der Nicht-Muttersprachlerin und auch deren Selbstverständnis eines kindlich-närrischen Umgangs mit Sprache gesteigert wird. So reflektiert die Sprechinstanz anhand des Wortes „Sauermilch“ über ein konstruktives Sauer-Sein an sich: „sauer sein – sauer auf die Zustände, sauer auf die politische Situation, sauer auf die Ungerechtigkeit. Denn das Sauer-Sein bringt Nachhaltigkeit. Das Sauerkraut hält

²³ Yoko Tawada: *Setzmilch*. In: Dies.: *Akzentfrei*. Literarische Essays. Tübingen 2016, S. 11-14, hier S. 11.

²⁴ Vgl. zur Darstellung von Mahlzeiten in Tawadas Werk zur Verdeutlichung und Problematisierung von kulturellen Unterschieden: Anne-Rose Meyer: Zungenspiele und Gaumengenuss. Zeichen, Sprechen, Essen in Werken Yoko Tawadas. In: Ortrud Gutjahr (Hg.): Yoko Tawada. *Fremde Wasser*. Vorlesungen und wissenschaftliche Beiträge. Tübingen 2012, S. 379-393, hier S. 381. Dabei werden häufig die „einzelnen Speisen quasi in Großaufnahme und relativer Isolierung“ präsentiert (ebd., S. 381), was man wiederum in Analogie zur Sinnlichkeit, Materialität und Körperlichkeit von Yoko Tawadas Poetik setzen könnte.

²⁵ Tawada, *Setzmilch*, S. 12 und 13.

²⁶ Ebd., S. 12.

länger als der Kohl.“²⁷ Schon hier werden Ethik, Sprache und die Aufgabe der Dichtung mit Nahrung verbunden. Ein weiteres Ziel dieser kulinarischen Sprachspiele ist es, vergessene, alte Wörter in Erinnerung zu halten, in neuen Gebrauch zu nehmen, assoziativ zu ergänzen:

Die Wörter ‚Sauermilch‘ und ‚Dickmilch‘ sind, selbst wenn sie selten benutzt werden, noch nicht vergessen worden, während das Wort ‚Setzmilch‘ kaum noch verwendet wird. Ich habe es in einem Wörterbuch gefunden und las zuerst ‚Satzmilch‘. Als Folge entstanden im Sprachzentrum meines Gehirns neue Wörter wie zum Beispiel Wortmilch, Sprachmilch, Prosamilch, Haikuhmilch, Nachlassmilch, Übersetzungsmilch usw. Es gibt Wörter, die vergessen werden, aber es gibt auch Wörter, die neu geboren werden.²⁸

„Setzmilch“ wird, so verstanden, zum Analogon für literarisches Schreiben: „Wenn ich sauer bin und mein Kopf von neuen Wörtern anschwillt, setze ich mich an den Schreibtisch.“²⁹ Dann entstehe wie der „Gärungsprozess“³⁰ in Setzmilch ein literarischer Text. Dieses ‚setzmilchartige‘ Schreiben prägt noch zahlreiche weitere Texte Tawadas, besonders in der Kurzprosa des Bandes *Überseetzungen*. Schon der Titel, das selbstgeschaffene, teilweise kursivierte Kofferwort „Überseetzungen“, assoziiert eine programmatische Verbindung aus Übersetzungen (auch im Kontext interkulturellen Schreibens) und Seezungen (Fisch, Nahrungsmittel), zudem Zungen (als Organ der Sprache und des Schmeckens).³¹ Diese Analogie von Nahrung und Dichtung in den Organen des Mundes oder der Zunge, die für das Essen und das Sprechen gleichermaßen gebraucht werden, greift Tawada wiederholt auf: „Überhaupt ist es eine seltsame Angewohnheit, mit demselben Organ Dinge zu verzehren, mit dem man Dinge sagt.“³² Diese poetologische Funktionalisierung von Nahrungsmittel-Motiven und die damit hergestellte Verbindung von Essen und (literarischem) Sprechen sowie insbesondere die konkrete künstlerische Art und Weise, wie dies (z. B. im Wortspiel) stilistisch umgesetzt wird, sind generell charakteristisch für Tawadas Schreiben; dieser Befund lässt sich für die untersuchten Texte von Julia Franck, Jenny Erpenbeck und Clemens Setz ebenfalls bestätigen.

²⁷ Ebd., S. 13.

²⁸ Ebd., S. 13f.

²⁹ Ebd., S. 14.

³⁰ Ebd.

³¹ Vgl. dazu auch die Texte *Zungentanz* oder *Die Eierfrucht* in: Yoko Tawada: *Überseetzungen* [2002]. 3. Auflage. Tübingen 2010, S. 9-14 und S. 42-43.

³² Yoko Tawada: *nur da wo du bist da ist nichts*. Aus dem Japanischen von Peter Pörtner. 3. Auflage. Tübingen 1997, S. 15. Vgl. auch Meyer, Tawada, S. 379.

Clemens J. Setz: „Milchglas“

Auch *Milchglas* aus dem 2011 erschienenen Erzählungsband *Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes* vereint viele inhaltliche und formale Charakteristika von Setz' Schreiben und schlägt die Brücke von Essen und Dichtung. Schon der Titel der Erzählung verbindet kulinarische Sprache und sprachspielerische Doppeldeutigkeit: „Milchglas“ meint natürlich einerseits eine spezifische Form des eingetrübten Glases (hier konkret eine Milchglas-scheibe in einer katholischen Kirche, die der Ich-Erzähler regelmäßig zum Empfang der Hostie besucht; die Scheibe erinnert ihn in Farbe und Form ihrerseits an diese Hostie).³³ „Milchglas“ ist aber andererseits zugleich mit einem weiteren dominanten Leitmotiv verbunden: einem Glas Milch.

Die Novelle *Milchglas* ist eine verstörende Coming-of-Age-Erzählung rund um einen Jugendlichen (den Ich-Erzähler Felix), dessen Heranwachsen in seiner Familie alles andere als glücklich verläuft: Er leidet unter der lieblosen, ihn vernachlässigenden Mutter und erlebt Gewalt durch mehrere männliche Figuren, v. a. den Bruder, den Vater und den Pfarrer. Die unerfüllbare Sehnsucht nach Mutterliebe und zudem nach Sexualität mit gleichaltrigen Klassenkameradinnen lebt Felix in sadistischen, homoerotischen Gewaltorgien gegenüber einem Spielkameraden aus. *Milchglas* orientiert sich darin an anderen Prosatexten der österreichischen Moderne wie Robert Musils *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* (1906) oder Franz Werfels *Der Abituriententag* (1928). Setz' Text schließt mit einer surrealen Vision des Ich-Erzählers: Der Priester zwingt den Jungen, die Milchglas-scheibe aus der Kirche wie eine Hostie zu schlucken. Wahrscheinlich wird er dadurch sterben oder schwer verletzt werden. Dieser ‚Bestrafungsakt‘ wird von der Mutter vorbereitet und unterstützt.

Wie wird das Motiv der Nahrungsmittel in dieser Erzählung eingesetzt? Mehrere Szenen spielen, wie übrigens typisch für viele Adoleszenzerzählungen, am Esstisch und in der Küche der Familie. Dieser Raum, der auch als Zentrum familialer Geborgenheit, Zugehörigkeit und Versorgung inszeniert werden könnte, wird hier im Gegenteil zum Epizentrum „der täglichen Hölle“, die „aus den Streitereien und Kämpfen“ der Familienmitglieder besteht.³⁴ Die Essensszenen (Felix isst entweder allein³⁵ oder

³³ Clemens J. Setz: *Milchglas*. In: Ders.: *Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes*. Erzählungen [2011]. Berlin 2012, S. 9-38, hier S. 16.

³⁴ Ebd., S. 27f. Vgl. auch z. B. ebd., S. 32f.

³⁵ „Ich saß im Nebenzimmer vor meinem Teller Spaghetti, aber ich hörte alles. Ich aß so geräuschlos wie möglich“ (ebd., S. 27). Das Allein-Essen ist ein häufiges Motiv im Werk Clemens Setz' und spiegelt die Thematik der Isolation: So lebt und isst auch Monika, die Protagonistin der Novelle *Das Riesenrad*, stets allein – was freiwillig („Sie wollte lieber allein sein“) und zugleich unfreiwillig geschieht („ein Gefühl von Verlassenheit“). Ihr Besitz und ihr Studium zahlloser Kochbücher,

sitzt zusammen mit den Eltern, aber ohne Nahrung am Küchentisch) zeigen das Ausgeschlossensein und die Mangelversorgung des Jungen: „Sie [= die miteinander streitenden Eltern am Esstisch, A. B.] waren so sehr mit sich selbst beschäftigt, dass keiner von ihnen bemerkte, dass ich an diesem Tag gar kein Frühstück bekam.“³⁶ Mehr noch: gerade in der Küche findet ein Gewaltexzess statt, den der Knabe durch seinen Bruder erleidet. Diesen Umschlag von ersehnter familialer Versorgung, Geborgenheit und Schutz in Gewalt und Zerstörung spiegelt auch ein anderes wichtiges Leitmotiv des Textes, eben jenes Glas Milch. Dieses Nahrungsmittel ist eigentlich mütterlich konnotiert³⁷ und symbolisiert die Sehnsucht des Jungen nach emotionaler wie physischer ‚Ernährung‘. Die bestürzende Tragik der Erzählung liegt nun darin, dass der Junge genau von diesem (von ihm so ersehnten) Milchglas/Glas Milch vernichtet oder zumindest schwer verstümmelt wird: Natürlich am radikalsten in der Fiebertvision am Ende, aber auch schon vorher, denn bei dem Gewaltakt, den sein Bruder Bernd an ihm ausübt, trägt Bernd durchweg ein Glas Milch bei sich.³⁸ Nahrungsmittel und Essensszenen sind damit hier doppelt codiert: Sie vertreten die Hoffnung des Protagonisten auf Glück, mütterliche/familiale Liebe und Erlösung (vgl. hierzu die Analogie von Hostie, Milchglas und Glas Milch), aber verweisen zugleich auf die brutale Identitätsvernichtung, die Felix (auch durch seine Familie und den Pfarrer) erfährt.

Setz' Erzählung bewegt sich darüber hinaus ebenfalls auf einer poetologischen Ebene und betont in dieser Hinsicht eine Verbindung von Essen und Erzählen. Das zeigt sich in der Verwendung von Dingmotiven z. B. aus dem Bereich der Nahrungsmittel, hinter denen eine Poetik der Dinge und ein künstlerischer Bedeutungsreichtum des Alltäglichen sichtbar wird, der für Clemens Setz' Schreiben so charakteristisch ist. Ganz programmatisch heißt es zu Beginn der Erzählung: „Es gab sie wie Sand am Meer, sie waren überall und allgegenwärtig, die Grauzonen von Traurigkeit, Wahnsinn und

obwohl sie für sich selbst nicht kocht, spiegeln ihre Sehnsucht nach und Unmöglichkeit der Gemeinschaft. Clemens J. Setz: *Das Riesenrad*. In: Ders.: *Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes. Erzählungen* [2011]. Berlin 2012, S. 216-238, Zitate hier S. 233 und 221. Vgl. zum Allein-Essen in anderem Kontext auch: Maria Kublitz-Kramer: *Einsame Mahlzeiten. Alleineessen in Marlen Haushofers Die Wand* und Thomas Glavinic' *Die Arbeit der Nacht*. In: Claudia Lillge, Anne-Rose Meyer (Hg.): *Interkulturelle Mahlzeiten. Kulinarische Begegnungen und Kommunikation in der Literatur*. Bielefeld 2008, S. 277- 293.

³⁶ Setz, *Milchglas*, S. 18. Vgl. auch folgende Textpassage: „Ich betrat die Küche. Wie immer verharteten meine Eltern für einen Augenblick in der Position, in der sie sich gerade befanden. Ich hatte sie *unterbrochen*. Ich unterbrach sie die ganze Zeit. Andere Kinder begrüßten oder überraschten, ich unterbrach“ (ebd., S. 17).

³⁷ Vgl. dazu: SJ [= Sabine Jelinek]: [Art.] *Milch*. In: Günter Butzer, Joachim Jacob (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. 2., erweiterte Auflage. Stuttgart, Weimar 2012, S. 269-271.

³⁸ Setz, *Milchglas*, S. 29f.

Einsamkeit in Gegenständen, Gebäuden und Situationen“.³⁹ Ein Gegenstand und eine Situation, die diese Einsamkeit des Protagonisten sowie den Wahnsinn der ihn umgebenden Welt wesentlich spiegeln, sind Dinge und Situationen des Essens. Die poetologische Funktionalisierung der Essensmotivik geht aber noch weiter: Der Text inszeniert hierin auch ein gewisses Gegen-Ideal der Dichtung. Es zeigt sich in einer interessanten Nebenfigur, der „sonderbare[n] Nachbarin“⁴⁰ Inge: „Inge hatte schon vor langer Zeit den Verstand verloren. Deshalb konnte sie so gut kochen und erzählen. [...] Inge kochte gut und erzählte immer wieder dieselbe Geschichte von dem Lamm, das sie als Kind versucht hatte aufzuziehen, weil es von seiner Mutter verstoßen worden war.“⁴¹ Hier wird wiederum die Analogie von Kochen und Erzählen, von Nahrung und Dichtung betont. Auch verkörpert Inge noch ein weiteres Ideal: Sie hat Züge einer beschützenden, versorgenden Mutter, die der Ich-Erzähler in seiner leiblichen Familie so vermisst.

Zu Tisch. Nahrungsmittel und Nahrungsaufnahme in Markus Orths' kurzer Prosa

Essensmotivik bestimmt auch Markus Orths' Texte. In der kürzeren Prosa, gerade den Novellen, treten häufig Szenen auf, die im Restaurant (oder an Esstischen außerhalb der eigenen Wohnung) spielen und die dort über Speisenfolgen strukturiert werden. Hier seien drei Beispiel-Erzählungen – in nicht unbedingt chronologischer, aber motivlich-argumentationslogischer Reihenfolge – genauer betrachtet: *Kleiner Gruß aus der Küche* (aus *Aber sonst geht es mir gut*, 2018), *Im Séparée* (aus *Irgendwann ist Schluss*, 2013) und *Vom Töten* (aus *Fluchtversuche*, 2006).

„Kleiner Gruß aus der Küche“

In diesem Text, der in den Umkreis des bislang unveröffentlichten Projekts *Tote Tante* mit Prosa-Szenen zwischen Mutter und Sohn gehört, lädt der Sohn (der Ich-Erzähler Martin) seine Mutter in ein sogenanntes Sternerrestaurant ein. Die burleske Komik der Szene resultiert dabei aus dem Gegensatz zwischen einerseits den reglementierten Tischsitten und exaltierten Speisen eines Nobel-Restaurants und andererseits der bodenständigen Reaktion der Mutter darauf, die die Haute Cuisine stets mit ihrer eigenen Hausmannskost, den Essgewohnheiten ihrer Bekannten und der gutbürgerlichen Küche des Gasthauses Hirschen in ihrer Nachbarschaft vergleicht. Diese Mutter-Stimme kommt in mehreren Texten Markus Orths',

³⁹ Ebd., S. 9.

⁴⁰ Ebd., S. 18.

⁴¹ Ebd., S. 19.

etwa auch in seinen Bamberger Poetik-Vorlesungen 2018,⁴² vor und wird dort trotz (oder wegen) ihrer Schrulligkeit und ihrer Abschweifungen zum Inbegriff eines irrwitzigen, burlesken, phantasievollen, widerständigen Erzählens, das auch Markus Orths' eigenes Schreiben bestimmt.⁴³ So peinlich dem Ich-Erzähler seine Mutter in dieser Restaurantszene und so klischeehaft zugespitzt deren Kritik an den Verfehlungen der Sterne Küche auch ist, die Mutter erhält in dieser Erzählung doch tragische Tiefe und schelmische Weisheit: Die tragische Tiefe zeigt sich in der angedeuteten Krankheit des Vaters bzw. Ehemannes und die schelmische Weisheit in ihrem entlarvenden Blick auf das, was in dieser Art der Küche so alles auf den Tisch kommt. Mit zunehmender Empörung weigert sich die Mutter etwa folgende Speisen zu essen: Carpaccio als „geschnittenes Rindfleisch. Noch blutig. Und kalt.“,⁴⁴ „StierHODEN????!!!“ (KG 80), zudem als ein „kleiner Gruß aus der Küche“ (KG 83) ein „im Weinbergschneckensaft mariniertes Wachtelherz an Safran-Zuckerschoten-Flocken“ (KG 84). Was hier völlig überzogen scheint, kann sich durchaus auf Speisekarten finden. Die Mutter kommt als ‚Botin aus der Fremde‘ in diese ihr unbekannte, hermetische Welt der Haute Cuisine und entlarvt in ihrer Ablehnung deren tierethisch problematischen Umgang mit Lebewesen, wenn sie entrüstet ausruft: „Das arme Tier! [...] Sie können dem doch nicht einfach das Herz rausreißen, ich ess doch keine Herzen, ich hab ja selber ein Herz, hab ich, da muss ich doch nicht noch Herzen von anderen Leuten essen, also, von anderen Tieren, nehmen Sie das bitte gleich wieder mit“ (KG 84). Durch diese burleske Plapperei der Mutter mit ihren überzogenen Vorurteilen vermeidet der Text freilich alles Eindimensional-Beliehende, entlarvt die Mutter doch auch selbst die eigene Doppelmoral, wenn sie zwar das Carpaccio als amoralisch zurückgehen lässt, aber dann „Jägerschnitzel“ (KG 80) bestellt. So werden die Lesenden angeregt, sich in Auseinandersetzung mit dem satirischen Geschehen mit möglichen nahrungsmittlethischen Fragen selbstbestimmt auseinanderzusetzen.

⁴² Markus Orths: *Der bescheidenste Autor der Welt. Eine unterirdische Poetik-Erzählung in vier Teilen. Mit einem Nachwort von Andrea Bartl und Sebastian Zilles.* Würzburg 2019 (= Literarische Miniaturen).

⁴³ Andrea Bartl und Sebastian Zilles: *Poetische Poetik. Zu den Bamberger Poetikvorlesungen von Markus Orths.* In: Markus Orths: *Der bescheidenste Autor der Welt. Eine unterirdische Poetik-Erzählung in vier Teilen.* Mit einem Nachwort von Andrea Bartl und Sebastian Zilles. Würzburg 2019 (= Literarische Miniaturen), S. 161-180, hier S. 166-169.

⁴⁴ Markus Orths: *Kleiner Gruß aus der Küche.* In: Ders.: *Aber sonst geht es mir gut. Humoresken.* Cadolzburg 2018, S. 77-86, hier S. 79. Im Folgenden mit der Sigle KG und jeweiliger Seitenzahl im Fließtext zitiert.

„Im Séparée“

Der Waffen-Fabrikant Erwin Koller besucht, wie jeden Dienstag, ein hochpreisiges Restaurant, um in einem Séparée allein zu essen. Überraschend trifft er dort jedoch einen Fremden, den Verbrecher und Kammerjäger Torge Storch, und außerdem eine Gruppe von ehemaligen Geschäftspartnern und Konkurrenten an, die er einst (juristisch ganz legal...) in die Insolvenz und persönliche Krise getrieben hatte. Diese Opfer Kollers setzen zusammen mit Torge Storch den Waffen-Unternehmer – ebenfalls juristisch ganz legal – so unter Psychodruck, bis dieser ‚freiwillig‘ sein gesamtes disponibles Kapital auf Torge Storchs Konto in der Schweiz transferiert. Den erzählerischen Rahmen dieses spannenden Geschehens stellt die Speisenfolge vom Aperitif über Amuse-Bouche, Hauptspeise, Dessert bis zum Kaffee und Digestif dar; am Ende begleicht Koller seine Rechnung in doppelter Hinsicht...

Betrachtet man diese Speisefolge, so konzentrieren sich darin schon zahlreiche Themen und Interpretationszusammenhänge des ganzen Textes: gesellschaftskritische Fragen (Ethik des Unternehmertums, soziale Teilhabe, Einkommensunterschiede, Gerechtigkeit), individualpsychologische Momente (Angst, Einbruch des Anderen, Ekel) und poetologische Aspekte. Die konkret beschriebenen Speisen spiegeln die Esskultur einer reichen Schicht, die sich an einstigen großbürgerlichen Traditionen orientiert: einen alten 68er Sherry als Aperitif, dann einen Gruß aus der Küche, Perlhuhn (Koller) und Ente (Torge), dazu teuren Wein, schließlich „hausgemachten Apfelstrudel“, „Latte macchiato“ und „Grappa, den braunen, Moscato“. ⁴⁵ Dieses elaborierte, ‚großbürgerliche‘ Essen ist für Koller Normalität, wiederkehrende Routine und auch Zur-Schau-Stellung seines Reichtums. Der konkrete Ort, das Séparée eines teuren Restaurants, stellt darüber hinaus ein Zeichen der bewussten Abgrenzung des reichen Unternehmers von einkommensschwächeren Schichten (außerhalb des Lokals wie nebenan im normalen Gastraum) dar. Auch bildet das Séparée einen Zwischenraum zwischen öffentlichem Raum (des Restaurants) und Privatheit/Vereinzelung (eines Zuhauses). Dass Koller dort stets allein isst, zeigt seinen gesellschaftlich bornierten Hang zur Abgrenzung von anderen ebenso wie seine individualpsychologische Deformation, was soziale Kontakte angeht.

Obwohl die konsumierten Speisen und Alkoholika von hoher Qualität, Exklusivität, Überfluss und Luxus zeugen, ist die Nahrungsaufnahme selbst nicht positiv beschrieben: Statt utopischer Elemente des Genusses, der Lebensfreude und der Gemeinschaft, die oft mit Essen und Gastmahlen

⁴⁵ Markus Orths: Im Séparée. In: Ders.: Irgendwann ist Schluss. Erzählungen [2013]. München 2015, S. 134-164, hier S. 152. Im Folgenden mit der Sigle ISe und jeweiliger Seitenzahl im Fließtext zitiert.

verbunden werden, ist das Essen hier von Isolation und auch Ekel geprägt. Für die Lesenden werden mit manchen der konsumierten Speisen deutliche Ekel-Signale verbunden. Eine besondere Rolle spielt hier „[e]in kleiner Gruß aus der Küche“ (ISe 83), den die Kellnerin Evi serviert: „Ein mariniertes Wachtelherz an Safranjus“ (ISe 84). Dieses Motiv ist ein Selbstzitat aus anderen Werken Markus Orth's, etwa dem gerade angesprochenen Text *Kleiner Gruß aus der Küche*. Hier wird neuerlich (mit sozialkritischem Impetus) die ans Perverse grenzende Haltung des Großindustriellen Koller deutlich. Darüber hinaus eröffnet sich über das Selbstzitat eine – selbstironisch-unernst gefasste – poetologische Verbindung von Erzählen und Essen, wie sie bei Markus Orth's oft auftritt: in dieser konkreten Erzählung (so kann Torge Storch durchaus als grotesk-verfratzte Variation des Künstlers verstanden werden), aber auch beispielsweise in den Bamberger Poetikvorlesungen des Autors. Dort erläutert eine Mutter-Stimme (ähnlich der in *Kleiner Gruß aus der Küche*) mit schelmischem Pragmatismus, wie Schreiben funktioniert:

[Literarisches Schreiben?, A. B.] „Ist bestimmt so ähnlich wie beim Suppekochen“, sagte meine Mutter und pustete auf den Löffel dampfender Flüssigkeit. „Du setzt einen Topf auf, lässt das Wasser kochen, dann wirfst du das ganze Gemüse rein, rührst es um, und fertig ist die Suppe, du stellst sie hin, und den einen schmeckt sie, und den anderen nicht.“⁴⁶

Noch in weiterer Hinsicht wird in *Im Séparée* Essen mit Literatur sowie soziologischen und psychologischen Analysen verknüpft. In Bezug auf die gesellschaftskritische Komponente, hier die Frage nach einem ethischen Verhaltenscodex der Wirtschaft und insbesondere eines Waffen-Produzenten, greift Orth's Erzählung auf Elemente der Literatur der Moderne, genauer: der Nachkriegszeit, noch genauer: Friedrich Dürrenmatts zurück und variiert sie in aktualisierender Weise. Die Thematik ‚Recht und Gerechtigkeit‘, in Verbindung mit einer kritischen Diagnostik der aktuellen Wirtschaft, wird hier in einem repräsentativen Dialog zweier Hauptfiguren ausgetragen, die sich wie Richter und Verurteilter gegenüber treten. Die eingenommene Mahlzeit wird zum Tribunal bzw., um im Motiv der Nahrung zu bleiben, zur Henkersmahlzeit. Diese thematisch-motivliche Verbindung erinnert an Friedrich Dürrenmatts Werk, etwa die ähnliche Verwendung von Nahrungsmitteln und Nahrungsaufnahme in *Die Panne* oder auch *Der Richter und sein Henker*. Das geht bis ins Detail, sogar die Kellnerin Evi wäre als Saaltochter (und typische Nebenfigur) so oder ähnlich gut in Dürrenmatts Texten anzutreffen. Ein weiterer möglicher Prätext

⁴⁶ Orth's, *Der bescheidenste Autor der Welt*, S. 10.

ist – in Bezug auf das Gericht über einen betuchten Bürger, die Nahrungsmotivik und das verbrecherische Eindringen eines Fremden – Max Frischs *Biedermann und die Brandstifter*.

Bei Orths werden dabei – ähnlich wie bei Dürrenmatt und Frisch – die Grenzen von Verbrecher und gesetzestreuem Bürger fließend, ja fragwürdig: Torge Storch weist sich zwar selbst als Verbrecher aus und begeht gegenüber Koller einen großen Verbrechenscoup, agiert aber sozusagen als Arm der Gerechtigkeit; der Waffen-Unternehmer Koller hat stets „gesetzestreu gehandelt“ (ISe 147), wird aber in diesem sehr speziellen Tribunal als schuldiger Verbrecher zu einer großen Geldstrafe ‚verurteilt‘: Koller hat in Analogie zu seiner Ethik des Geschäfte-Machens den Unternehmer Gronauer und andere Konkurrenten in die Insolvenz und Gronauers Sohn in den Selbstmord getrieben. Auch in Bezug auf psychische Gesundheit und Krankheit lassen sich keine Unterscheidungen treffen, so sagt Torge zu Koller: „ich bin ein ganz normaler Psychopath, genau wie Sie“ (ISe 158).

Hieran schließt sich die individuelle, psychologische Ebene des Textes an. Charakteristisch für das Schreiben des Markus Orths ist der abrupte Einbruch des ‚Anderen‘ in einen scheinbar stabilen Alltag: Die zufällige (?) Begegnung mit einem Unbekannten stellt plötzlich die ganze bisherige Existenz einer Figur in Frage; der Fremde bricht zudem in eine Routine-Situation, die das tägliche Leben wiederholt und immergleich prägt, ein. Danach ist nichts mehr so, wie es vorher war, oder zumindest ist der bisherige Lebensablauf der Hauptfigur stark gestört. Oder war die Lage vorher gar nicht so stabil wie angenommen? Auch das Gefühl der Sicherheit und Selbstbestimmtheit erweist sich als Illusion, vielmehr herrscht nun starke Verunsicherung im Leben des Protagonisten („Haben Sie keine Angst?“, ISe 141). Dieses Muster findet sich in vielen Texten Orths', etwa den Novellen *Im Stühlinger* oder, wie gleich noch zu sehen sein wird, *Vom Töten*. Es prägt auch die Erzählung *Im Séparée*. Ähnlich wie in Max Frischs *Biedermann und die Brandstifter*, in dem übrigens ebenfalls eine dominante Motivik des Essens auftritt, dringt Torge in Kollers Alltagsroutine und Alltagsraum ein – er betritt zwar nicht Kollers Privathaus, aber das Séparée, in dem Koller regelmäßig zu Mittag isst und das er ganz selbstverständlich als ihm zugehörig in Besitz nimmt. In diesen (vermeintlichen) Schutzraum hinein tritt nun Torge und startet ganz gezielt eine Strategie der Angsterzeugung, die Kollers Sicherheitsgefühl zunehmend erschüttert. Torge redet Koller Gefährdungen ein, die dieser bisher gar nicht wahrgenommen hat (etwa Opfer einer Entführung oder der Rache von geschändeten Konkurrenten zu werden), und startet auch sonst unheimliche Psychospielen. Diese sind oft von dem Moment des Erzählens geprägt, so verunsichert Torge Koller mit angeblichen Kindheitserinnerungen an Ratten.

Angst wird in Koller zudem durch das facettenreiche Thema des Tötens erzeugt, das Torge gezielt immer wieder anspricht und mit sich selbst

verbindet: Er behauptet, als Kammerjäger beruflich Ungeziefer zu töten und zusätzlich an einem Kunstprojekt zu arbeiten, das die Sterbelaute der getöteten Insekten zu einer „Klang-Installation[]“, „eine[r] gigantische[n] Symphonie“ (ISe 145), der „Symphonie der Todesschreie“ (ISe 148), montiere. Torge sieht sich diesbezüglich als Erzähler und als Musiker, ja sagt von sich: „ich bin Künstler“ und das „Töten“ selbst sei „eine Kunst“ (ISe 145).

Hier schneiden sich die Themenkreise Angst, Töten, Kunst und Essen, denn Torges Verunsicherungsstrategien laufen auch immer wieder über das Essen ab: Gemeinsam mit Gronauer sieht er Koller penetrant beim Essen (= bei seiner Henkersmahlzeit?) zu, was den Psychodruck auf ihn verstärkt. Wie in der berühmten Szene aus Alan Parkers Film *ANGEL HEART* (1987), in dem die Teufelsfigur Louis Cyphre (Robert De Niro) ein Ei isst und damit in einer angsterzeugenden Symbolik gleichermaßen die Seele seines Gegenübers zu vertilgen scheint, hat auch hier Torge demonstrativ „sein Wachtelherz aufgeessen, tupft sich den Mund ab“ (ISe 143). Seine ‚Kunst des Tötens‘ spiegelt sich in seiner ‚Kunst des Essens‘, oder anders gefasst: Essen wird zur (hier bedrohlichen) Form der Kommunikation.⁴⁷

„Vom Töten“

Ähnliche Funktionen und Charakteristika hat auch die Motivik der Nahrungsmittel und Nahrungsaufnahmen in der Erzählung *Vom Töten*. Wie

⁴⁷ Kurz ein Wort zur Form des Textes: *Im Séparée* radikalisiert die genretypische Nähe der Novelle zum Drama und öffnet sich erzählerisch dem Muster einer Theaterszene oder eines Einakters: Unter strikter Einhaltung der drei Einheiten von Ort, Zeit und Handlung wird die Erzählinstanz zugunsten von Dialog-Passagen zurückgedrängt und begnügt sich häufig mit Schilderungen, die an Nebentexte wie Regieanweisungen erinnern: „Das Séparée ist etwa vierzig Quadratmeter groß. Zwei Fenster, die auf den Hinterhof gehen, tiefbraunes Parkett, ein Schrank zur Dekoration, Blumenarrangements, eine Holzdecke, ein breiter Tisch mit acht Stühlen“ (ISe 135). Zudem kommt, beispielsweise am Schluss, chorisches Sprechen zum Einsatz (ISe 160-162). Diese Dramennähe machen den Prosa-Text auch ideal für eine Bearbeitung als Hörspiel, wie sie 2011 für den WDR erfolgte, vgl. <http://www.markusorths.de/hoerspiele/im-seeparee> (aufgerufen am 17.03.2020). Diese Intermedialität eines ‚Textes‘ zu Essen und Gerechtigkeit erinnert wiederum an Dürrenmatts multimediales Projekt *Die Panne*, mehr noch: Das Sehen kommt mit dem Hören (hier unterstrichen in Torges *Symphonie*) und über die Motivik des Essens noch mit einem weiteren Sinn, dem Schmecken, synästhetisch zusammen. – Strukturell dominiert einerseits die Kreisform; sie deutet an, dass Koller trotz Torges Einwirken wohl nicht umdenken wird. Das zeigt selbst das letzte Wort der Erzählung: Koller hat sich nicht geändert, verlangt er doch zusätzlich zu seiner Rechnung noch „den Bewirtungsbeleg“ (ISe 164). Andererseits fallen diverse stilistische Kippfiguren auf, die das Hin- und Herwechseln zwischen Tragik und Komik, Angst und Sicherheitsgefühl, Ausnahmezustand und Harmlosigkeit unterstützen. Eben: „Die Stimmung kippt“ (ISe 140).

Torge überraschend in Kollers Leben einbricht und dieses auf den Kopf stellt, so erhält auch hier ein Ich-Erzähler, dessen Alltag durch ein belangloses, totes Erstarrt-Sein in Routine sowie von Isolation geprägt ist, einen daseinsverändernden Impuls von außen: Die geheimnisvolle, reiche Prominente Carola Johansson lädt ihn unbekannterweise ein, mit ihr „ein Wochenende in ihrer Villa in Andalusien zu verbringen.“⁴⁸ Dort entpuppt sie sich ähnlich wie Torge als Meisterin in der Kunst des Tötens, genauer: als „eine Sammlerin von Tötungsarten“ (VT 37). Sie motiviert den Ich-Erzähler, in einem schriftlichen Selbstbericht darüber Auskunft zu geben, wen oder was er getötet hat.

Das Prinzip ‚Carola Johansson‘ zeigt sich auch in den Speisen, die mit ihr leitmotivisch verbunden sind. Es sind luxuriöse Speisen, zudem sinnliche Genusswaren, zugleich aber auch ekelbesetzte und angsterzeugende Nahrungsmittel – und diese Ambivalenz des Nahrungsmotivs korrespondiert mit der ambivalenten Figur Carola und der ebenfalls ambivalenten, durch Kippmechanismen geprägten Rezeptionsästhetik des Textes. Carola ist Sinnbild der Erotik und des Gefährlich-Tödlichen, auch des Grotesk-Abstoßenden gleichermaßen⁴⁹ und so wirken auch ihre Speisen: Bei einem gemeinsamen Frühstück von Carola und ihrem Gast, was eigentlich der Inbegriff von Intimität, Erotik und Luxus sein könnte, stehen nicht nur „Wurstplatten, Eier[]“ auf dem Tisch, sondern „etwas, das aussah wie Stierhoden. Auch gab es zwei Pötte mit marmeladenähnlichen Pasten“, gemacht aus „Fötus“ (VT 35). Carola erläutert diese Fötus-Marmelade genauer: „Katze, noch nicht geboren, rausgeschnitten, abgekocht, vermengt mit indischen Gewürzen, Spezialität. [...] Nichts schmeckt besser als vor der Geburt Getötetes. Sie essen doch auch Eier, oder?“ (VT 36). – Erneut wird das luxuriöse Essen einer reichen Schicht provokant mit Ekelsignalen besetzt: Darin äußern sich für die Lesenden tierethische Fragen („Sie essen doch auch Eier, oder?“, VT 36) wie sozialkritische Aspekte. Zudem wird die Figur Carola durch diese grotesken Speisen trotz ihrer erotischen Anziehungskraft zur Gefahr. Die zur Nahrung angebotenen „Stierhoden“ und Föten-Marmeladen lassen Carola als angstbesetzte Kastriererin und Perversion von Mütterlichkeit wirken. Carola, der Glamourstar und die Inkarnation erotischer Männerphantasien, wird aus der Perspektive des männlichen Ich-Erzählers zur Hexe, die ihn neurotisch zum angstgeschüttelten Knaben degradiert. Hierin kehren sich klassische Muster der angsterzeugenden Horror-Erzählung (und der Text ruft viele davon auf!) um: Die Gefahr geht nicht von dem körperlich scheinbar stärkeren Mann, sondern

⁴⁸ Markus Orth: Vom Töten. In: Ders.: *Fluchtversuche. Erzählungen* [2006]. München 2009, S. 20-47, hier S. 20. Im Folgenden mit der Sigle VT und jeweiliger Seitenzahl im Fließtext zitiert.

⁴⁹ Vgl. dazu die Textpassage, in der Carola in einer hochoerotischen Szene beim unbedeckten Schwimmen eine Ente brutal tötet (VT 35).

von der wunderschönen, scheinbar schwachen Frau aus. Eine Nebenbemerkung: Die dargebotenen Speisen – hier v. a. Stierhoden – sind übrigens erneut ein ironisches Selbstzitat, wird doch gerade dieses Motiv in *Kleiner Gruß aus der Küche* ebenfalls als ekelbesetzte Provokation eingesetzt.

Vom Töten verbindet daher mit dem Motiv der Nahrung erneut soziale Fragen und individualpsychologische Erkundungen. Letztere gipfeln in dem Leitthema der Angst (vgl. „blanke Panik“, VT 26) und in angsterzeugenden Textstrategien. Hinzu kommt der bei Orths immer wieder aufgegriffene Aspekt des Ich-Verlusts („alles war so blendend unwirklich, dass mich das Gefühl beschlich, ich hätte mich selbst in Deutschland zurückgelassen und eine Hülle nach Andalusien geschickt“, VT 24f.) und des plötzlichen, lebensverändernden Einbruchs des Anderen. Denn wovon berichtet der Ich-Erzähler Carola schriftlich, das heißt: was hat er einst getötet? Sich selbst! Sein Ich, seine Lebensfreude, seine Kreativität hat er in einem Alltag, der geprägt ist von Gleichförmigkeit, Monotonie und Langeweile, ermordet (VT 42-44). Am Ende des Textes imaginiert der Ich-Erzähler, seiner eigenen Beerdigung beizuwohnen; Carola hat auch das perfekt arrangiert. Es bleibt dabei offen: Kann der Ich-Erzähler aus dem Gefängnis seiner Routine ausbrechen und ein neues Leben beginnen – oder bedeutet die Selbstkonfrontation auch die radikale Selbstvernichtung? Dieses Changieren prägt Orths' Texte im Ganzen ebenso wie die darin enthaltene Essensmotivik.

Ein kurzes Fazit

Nahrungsmittel und Nahrungsaufnahme sind in den betrachteten kurzen Prosatexten der Gegenwart keine randständigen Motive. Vielmehr bündeln sich in ihnen mehrere zentrale Aspekte. Dazu gehören grundlegende anthropologische Fragen des Einzelmenschen: Lebenserhalt und Todesnähe, Bindungslosigkeit/Einsamkeit und Sehnsucht nach Bindung, Identitätsentwicklung und Identitätsvernichtung. Hinzu treten gesellschaftlich-kulturelle Themenkreise, etwa Muster des familiären Zusammenlebens, die Wahrnehmung von Kulturdifferenzen und kulturellen Stereotypen, die kritische Reflexion einer Überflussgesellschaft oder eines falschen Verlaufs der deutsch-deutschen ‚Wiedervereinigung‘. Die hier betrachteten Texte setzen sich zudem über die Nahrungsmotivik mit der Vergangenheit, insbesondere der Kindheit auseinander und evozieren eine (verlorene, vermisste) Kindheitsidylle. Unisono entwerfen die Prosatexte auch eine poetologische Analogie von Nahrung und Dichtung: Künstlerische Literatur erhält narrativ das Verlorene, widersetzt sich – in kreativer Wortarbeit und Sprachkritik – dem Verdrängt-Werden und aktiviert gerade durch die semantische Undercodierung und das Zurückhalten von Informationen bzw. Eröffnen von Leerstellen die Lesenden in starkem Maße. Bei Franck,

Setz und Orths kommt es zudem zu einer aktualisierenden Rückbindung der Gegenwartsliteratur an Prätexte der Moderne (als Akt der reflexiven Modernisierung).⁵⁰

Alle hier exemplarisch betrachteten Texte ließen sich ertragreich in eine größere Studie zum Nahrungsmotiv in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur einpassen und sie belegen den Facettenreichtum und die hohe Relevanz dieses wissenschaftlichen Untersuchungsfeldes. Es wird umso ertragreicher in einer Phase wie der Jetztzeit, in der das Essen entweder im Zuge einer ökonomisch auf Effizienz ausgerichteten Überfluggesellschaft immer weiter bagatellisiert und marginalisiert wird (rasch und gedankenlos schiebt man sich als ‚Mittagessen‘ zwischen zwei Terminen einen eingekauften Snack in den Mund) oder aber im Gegenteil (etwa im Kontext einer „Food Justice Bewegung“)⁵¹ zur wichtigen ethisch-sozialen Frage aufgewertet wird: Was darf und soll ich essen, um alle Menschen weltweit nachhaltig und fair mit Nahrung zu versorgen, die Natur zu erhalten und Tiere artgerecht leben zu lassen? In diesem Spannungsfeld entstehen derzeit Texte über das Essen. Die einfachsten und alltäglichsten Dinge, wie hier Gebäck und Milch, und die einfachsten und alltäglichsten Situationen, wie hier die Szenen am Esstisch, sind daher bei näherer Betrachtung die komplexesten und facettenreichsten – zumindest wenn man einen kulturwissenschaftlich grundierten, philologischen Blick auf so spannende literarische Texte wie die hier präsentierten wirft.

⁵⁰ Mit dieser Denkfigur verstehe ich – im Kontext einer vielfältig (beispielsweise durch ein trivialisiertes ‚Anything goes‘ der Postmoderne) begründeten Wertekrise, des Orientierungsverlusts spätzeitlicher Industriegesellschaften am Ende des 20. Jahrhunderts, der Globalisierung eines ‚worldwide village‘ etc. – eine Reflexion beispielsweise der Kunst und Literatur im beginnenden 21. Jahrhundert über ethische, philosophische und ästhetische Positionen der Moderne. In der Soziologie der 1990er Jahre wurde diese Struktur einer reflexiven Modernisierung insbesondere von Ulrich Beck, Anthony Giddens und Scott Lash ausgemacht und untersucht – im Sinne der Gegenwart als abermaliger Modernisierungsphase, genauer: als „Grundlagenwandel später Industriegesellschaften“ hin zu einer zweiten Moderne. Vgl. Ulrich Beck, Anthony Giddens, Scott Lash: *Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse*. Frankfurt am Main 1996, S. 7. Vgl. auch Peter Wagner: *Soziologie der Moderne. Freiheit und Disziplin*. Frankfurt [am Main], New York 1995 (= *Theorie und Gesellschaft*, Bd. 33), S. 253ff.

⁵¹ Harald Lemke: *Die Kunst des Essens. Eine Ästhetik des kulinarischen Geschmacks*. Bielefeld 2007, S. 115.