

Gdańsk 2019, Nr. 40

<https://doi.org/10.26881/sgg.2019.40.19>

Tanja Angela Kunz

Humboldt-Universität Berlin / Uniwersytet Humboldtów w Berlinie

<https://orcid.org/0000-0002-7062-0454>

Zwischen Descartes und Sade und darüber hinaus: Thomas Hettches *Nox* und *Animationen*

Der vorliegende Beitrag geht strukturellen Analogien von Thomas Hettches *Nox* und *Animationen* zu den Schriften des Marquis de Sade unter Berücksichtigung der Bezugnahme beider auf René Descartes nach. Von besonderem Interesse sind neben der Beschaffenheit der Orgie in *Nox* die unterschiedlichen Formen ästhetischer Vermitteltheit einer Vivisektion. Hettche nutzt letztere in *Animationen*, um seine Medienkritik an der historischen Verbindung von anatomischem und pornographischem Blick zu entfalten. Am Beispiel Hettches wird die kritische Auseinandersetzung der sogenannten „Körper-Literatur“ der 1990er Jahre mit dem Körper- und Wissenschaftsbild um 1800 erkennbar.

Schlüsselwörter: Anatomie, Körper-Literatur, Medienkritik, Aufklärung, Pornographie

Between Descartes and Sade and beyond: Thomas Hettche's *Nox* and *Animationen*. This paper explores the structural analogies between two literary works by contemporary German author Thomas Hettche – *Nox* and *Animationen* – and Marquis de Sade's writings in their approaches to René Descartes. The analysis focuses in particular on the depiction of orgiastic scenes and aesthetically different representations of vivisections. In *Animationen*, Hettche uses the latter to unfold his criticism towards the media as a historical combination of anatomical and pornographic perspectives, providing a representative example for the critical examination of body and science around 1800 by the so-called "Körper-Literatur" of the 1990s.

Keywords: anatomy, body literature, media critique, enlightenment, pornography

I. Vom Unmenschlichen und seinen Folgen

Soll vom Unmenschlichen um 1800 die Rede sein, so darf der „subversivste Mensch, der je erschienen ist“ (Bataille 1994: 175), nicht fehlen. Der „göttliche Marquis“ (Apollinaire) wendete sich schreibend in derart radikaler Weise gegen die damals herrschende Ordnung, dass seine Schriften in Deutschland lange Zeit nur in übersetzten Auszügen oder Zusammenfassungen rezipiert wurden. Gleichwohl oder vielleicht gerade bedingt durch diese Umstände der Halbkennntnis, entsteht in Deutschland im Zuge des „hyperwissenschaftlichen

und diagnosesüchtigen 19. Jahrhundert[s]“ (Jauch 2014: 436) aus dem Mythos um die Person Sades der klinische Ausdruck „Sadismus“, seitdem Chiffre für das Extrem-Abnorme.

Der Körper, so zeigt Sade, hat seine eigenen Gesetze, und ein Denken ohne Körper ist nicht möglich. Innerhalb dieser Prävalenz des Körpers bei Sade erweist sich der Körper als nicht erziehbar. Er widersetzt sich dem umfassenden Aufklärungstreben des europäischen *siècle des lumières*: „Die libertine Philosophie ist eine ununterbrochene Schmähung des Descartes, der dem anthropologischen Dualismus im Auseinanderreißen von *res cogitans* und *res extensa*, von Geist und Körper die maßgebende Gestalt gegeben hatte“ (Böhme 1988: 280). Descartes' „ich denke, also bin ich“ (1960: 26) wird von Sade in ein „ich begehre, also bin ich“ verwandelt.

In der Folge von Adornos und Horkheimers *Dialektik der Aufklärung* haben Sade-Interpreten vor allem auf die unerbittliche Konsequenz der freigelassenen Rationalität hingewiesen. Sie lasen seine Werke als eine an die äußersten Grenzen getriebene Aufklärung, in der das Mörderische der reinen Vernunft aufgedeckt werde (vgl. Bürger 1977). Stattdessen hat sich in den vergangenen Jahren ein Verständnis Sades jenseits einer monolithisch-schwarzen Vernunft durchgesetzt. Es ist von der „Überepochalität Sades“ die Rede, „der mit dem einen Fuß noch im Barock, mit dem anderen bereits in der Romantik“ stehe (Pfister/Zweifel 2014: 348.). Er sei, Mario Praz zufolge, sogar „Hausgeist“ und „graue Eminenz der Romantik“ (1963: 14), da ihm das Verdienst zukomme, den *homo sensualis* als erster unverhüllt dargestellt zu haben (ebd.: 13). Und Bernd Matthews betont: „sades denken inspirierte, ermöglichte schopenhauer, nietzsche, freud, bataille – und nicht zuletzt die zeitgenössische rechtsprechung mitteleuropas. [sic]“ (1990: 9). Die Neubewertung Sades wird dabei nicht zuletzt auch durch jene Rede von der „>Anthropologie< des ausgehenden 18. Jahrhunderts als Wissenschaft vom Menschen“ bedingt, die in der Literaturwissenschaft etwa ab den 1980er Jahren unter dem Einfluss von körper- und kulturgeschichtlichen Studien einsetzte und die Bedeutung leiblicher Phänomene hervorhob (vgl. Krüger-Fürhoff 2001: 10).

Es entsteht daraus ein interessanter Konnex zur sogenannten „Körper-Literatur“ (Magenau 1996: 20) der 1990er Jahre. Denn nicht nur sind der Literatur der Postmoderne im Allgemeinen wiederholt Analogien zur Romantik zugeschrieben worden (vgl. z. B. Safranski 2007: 134; Lepper/Schauer 2019). Die anatomische Literatur der 1990er Jahre wird in ihrer auf die reine Körper-Materie rückbezogenen und damit im traditionellen Sinn umgedeuteten Introspektion in Verbindung mit dem Fortschreiben der mythischen Kehre der 1980er Jahre (vgl. Schöblier 1999: 171) ebenfalls als Absage an Descartes' Cogito und das autonome Subjekt der Aufklärung gelesen. Der Körper faszinierte bei den genannten Autoren als „Widerlager der Vernunft“ (Schöblier 1999: 171). Dem Absolutheitspostulat der Vernunft wird die Begrenztheit des menschlichen Wahrnehmungsvermögens sowie die Problematik retrospektiver Erkenntnis als immer schon verspätet entgegengehalten. Descartes' erkenntnistheoretisches Wahrheitskriterium wird auf die Materie heruntergebrochen. Besonders nahe liegt der genannte Konnex dort, wo zur anatomischen Verhandlung des Körperinnern eine sexuelle und vor allem gewalttätige Komponente hinzutritt. Eine solche Verbindung weist insbesondere Thomas Hettches 1995 erstmals erschienener Wenderoman *Nox* auf.

Hettche, der durch seine theoriegeleitete Schreibweise häufig zu einer allegorischen Moderne und Postmoderne gezählt wird (Tömmek 2015: 15), hat mit *Nox* die poststrukturalistische Theorie im Vergleich zu *Inkubation* komplexer verarbeitet. Bevor der Roman beginnt, ist der

Autor, der in der Ich-Form spricht und dennoch mehr weiß, als das erzählte Ich wissen kann, bereits tot. Als erstes präsentiert er die Umstände seines Todes: Exitus durch Kehlschnitt von der Hand einer Leserin nach einer libidinös verbrachten gemeinsamen Nacht. Die Tötung des Autors zu Beginn von *Nox* legt einen Rückschluss auf Barthes' Überlegungen zum Tod des Autors nahe und lässt sich von dieser Warte aus als Repräsentation poststrukturalistischer Theorien vom Verschwinden des Subjekts lesen. Jedoch wird in der Trennung des Kopfs vom Rumpf darüber hinaus auch bildlich die Trennung von *res cogitans* und *res extensa* inszeniert und so erneut der Zivilisationsprozess nachvollzogen, als dessen Ergebnis Norbert Elias die Trennung von Kopf und Körper im übertragenen Sinn vorstellt. Durch diese Trennung wird der Geist ortlos (Kosłowski 1988: 45), wie im cartesischen Dualismus, so auch bei Hettche, denn die Stimme des Ich-Erzählers in *Nox* bleibt. Und beim Kehlschnitt an der Autorfigur entsteht zwar kein Menschenlaut mehr, wohl aber noch „mehr als ein gurgelndes Geräusch“ (Hettche 2002: 10), das auf einen unutilgbaren Überschuss verweist. Es deutet voraus auf die durchaus leibliche, wenn auch postmortal gedachte Wiederkehr – oder das Erwachen? – der Autorfigur am Ende von *Nox*. In der Zwischenzeit begleiten wir mit der Erzählstimme die namenlose Mörderin durch ein sadomasochistisch aufgeladenes Berlin der Wendenacht. Der entlebte Ich-Erzähler kehrt dabei immer wieder zurück zu „seinem“ in Verwesung begriffenen Körper, um ihm bei den verschiedenen Stadien dieses Vorgangs zuzusehen.

Ein weiterer Erzählstrang des Romans ist um das pathologische Zentrum des Virchow-Klinikums unmittelbar an der Mauer zu Westberlin zentriert. Von hier aus ist der geschichtliche Zeitraum abgesteckt, auf den der Roman Bezug nimmt. Er reicht von der Aufklärung bis zur Wendenacht, d. h. von 1729 bis 1989. Verweis- und Bindeglied dieses Zeitraums bildet die Sammlung der *Monstra*, denen in *Nox* die am weitesten zurückgehende Geschichte zukommt. Durch sie wird explizit „ein Stück Kulturgeschichte der Menschheit“ (ebd.: 23) betrachtbar. Die anatomische Wissenschaft, von der aus dieser Teil der Kulturgeschichte sichtbar wird, erweist sich als Profiteur eines „Strom[s] des Aberglaubens“ (ebd.: 74), dem sie eine Vielzahl der Präparate ihrer Sammlung deformierter Körper verdankt.

Hettches erzählender Essay „Animationen“, der vier Jahre nach „Nox“ erscheint, schließt an die mehrfache anatomische Schau an, die sich aus der Anlage von „Nox“ ergibt. Er stellt den Versuch dar, historisch-analytisch die Verbindung zwischen anatomischem und pornographischem Blick nachzuvollziehen und ist als Beitrag zu einer Geschichte des Körpers und der Medien konzipiert. Das sich wandelnde Verhältnis von Körper, Bild, Produzent und Rezipient wird hier ausgeleuchtet.

II. Versehrte Körper

Literaturgeschichtlich sind es Sades Ausschweifungen, die erstmals „systematisch die anatomischen Möglichkeiten des menschlichen Körpers“ erschöpfen (Beauvoir 1983: 47). Die Körper, denen wir in seinen Werken begegnen, sind versehrte Körper im ursprünglichen Sinne des weiten Wortfelds. Dieses fasst sowohl leichte Hautritzungen, als auch schwere bis hin zu tödlichen Verwundungen, nimmt aber auch zerstörte sexuelle Integrität in sein Bedeutungsfeld auf. Ferner kann auch unbelebte Materie versehrt werden, so dass damit auch Sachbeschädigung

Ausdruck verliehen werden kann (vgl. Krüger-Fürhoff 2001: 21–23). Dieser weite Begriff von Versehrung, der noch ins späte 18. Jahrhundert hineinwirkt, ist auch der treffende Ausdruck für Hettches Darstellung des Mauerfalls in *Nox*, der sein Pendant im Bild der aufbrechenden Narbe findet und so „politische“ Sachbeschädigung mit körperlicher Versehrung korreliert. In der Figur Davids, von dem es heißt, dass er seine Geschichte als lesbare Narbenschrift auf seiner Haut trage (Hettche 2002: 86–87), findet sich das umgekehrte Pendant. Seine Geschichte erweist sich als Gewaltgeschichte, die ihm, liest man ihn aufgrund seines Namens und seiner deformierten Eichel als Vertreter des Judentums, im Gegensatz zu der namen-, geschichts- und identitätslosen westdeutschen Mörderin, eine schmerzvolle Identität verleiht.

Betrachtet man das 18. Jahrhundert als Wende zum *homo clausus*, in der sich die grotesken, d. h. durchlässigen Körper des Mittelalters und des Barock als individuell abgegrenzte Leibmasse zeigen (vgl. Bachtin 1990: 20), so führt Sade die daraus entstehenden neuen Möglichkeiten der Versehrung vor. Das Begehren seiner Libertins gewinnt schließlich seine durchschlagende Gewalt gerade aus der Geschlossenheit und Unverfügbarkeit des Anderen, der in einem Kraft- und Machtakt erst gefügig gemacht werden muss. Die Vorstellung vom *homo clausus* als ‚schöne Ganzheit‘ von Innerem und Äußerem weckt den Zerstörungswillen der Libertins: „Das zarte Alter und die Schönheit dieses jungen Mädchens galten diesen Verbrechern höchstens noch als zusätzlicher Anreiz“, heißt es z. B. über die tugendhafte Octavie (Sade 1990, Bd. 3: 110–111). Der versehrte Körper hingegen bildet historisch (vgl. Krüger-Fürhoff 2001: 10) wie auch in Sades Schriften das Korrektiv zur Ganzheitsrede.

Der Körper des *homo clausus* wird bei Hettche zum wieder in seine angestammten Grenzen zurückgeführten Stadtkörper, der *pars pro toto* für den wiedervereinigten „Körper“ Deutschlands steht. Die Orgie am Ende von *Nox* inszeniert dies als eine „Vereinigung unter der Gürtellinie“ (Imhasly 1995), die zu gleichen Teilen aus West- und Ostpersonal besteht und weitgehend mechanisch die Vereinigung der (Körper-)Materie gegen die später erwähnte, auf die Verwandlung in Liebe setzende platonische Geschichte von den Kugelwesen wendet.

Die Körper in *Nox* gleichen ihr Verhalten ihrem Verständnis der äußeren Gegebenheiten an. Sie bewegen sich damit in einem analogen System, dessen Struktur auch die Libertins bei Sade folgen. Auch ihnen zwingt ihre Analyse der äußeren Gegebenheiten eine bestimmte Verhaltensweise auf; denn sie haben in einer *définition noire* die Natur als böse Kraft erkannt, der der Mensch aktiv zuzuarbeiten habe: „wenn die Schöpfung die Lust der Natur ist, so muß die Zerstörungslust des Menschen der Natur unendlich schmeicheln; denn nur dank Zerstörungen kann sie ihre Schöpfungen vollbringen“ (Sade 1990, Bd. 1, 256–257).

In *Nox* sind die äußeren Gegebenheiten nun nicht natürlicher, sondern städtisch-landespolitischer und geschichtlicher Art. Die Personen vollziehen mit ihren Körpern daher eine corporale Mimesis des Mauerfalls: „Achtundzwanzig Jahre! rief Heike vom Linoleumboden herauf und klappte ihre Schenkel weit auf. Da lief Wiebke zum Fenster und öffnete es. Nachtluft kam kalt herein und laut das Dröhnen der Motoren.“ (Hettche 2002: 119) An anderer Stelle überlappen sich gewalttätige Historie und Körper, bis der Körper von einer dem Subjekt fremden und undurchsichtigen Organisation der Geschichte überzogen und durch sie versehrt wird:

Meine Haut ist die Topographie eines Krieges, dachte sie. Pläne und Intrigen, Grabenkämpfe, Partisanentrupps, Bündnisse und Übergabeforderungen haben auf ihr Platz. Meine Haut ist das Gelände einer Schlacht, deren Verlauf ich nicht begreife. Man verhandelt auf mir und fliegt Angriffe, deren Ziele ich nicht kenne. Zettelt Scharmützel an, und ich weiß nicht, gegen wen. Begradigt mir unbekannt Fronten, schließt Verträge, und ich weiß nicht, zu welchem Preis. (Hettche 2002: 115–116)

Gewalttätige Geschichte wird physiognomisch am ganzen Körper ablesbar. Der Körper wird zum Beweisstück gegen eine positive Fortschritts- und Bewusstseinsgeschichte sowie gegen die humanistische Erziehungsfähigkeit des Menschen. Dabei wird deutlich, dass die Körper historisch und gesellschaftlich bedingt und dass sie undurchsichtigen Steuerungs- und Kontrollmechanismen unterworfen sind. In *Animationen* ist explizit von der „Künstlichkeit“ und Gemachtheit der Körper die Rede (Hettche 1999: 63). Dies gilt insbesondere für sexuelle Körper. Auf diese Weise verbinden sich in *Nox* sexuelles und politisches Begehren. Der durch die Gewalt der Geschichte versehrte Körper zeigt nun zwar die Spuren derselben. Doch die Personen in Hettches Roman selbst sind einer konkreten individuellen Geschichte mehr oder minder beraubt.

Daraus ergibt sich die Frage, inwiefern der äußerste Akt der Selbstbestimmung, der in der Entscheidung der Protagonisten zum Schmerz zu liegen scheint, lediglich Produkt einer Narbengeschichte ist, die im Körper gebändigt werden soll, wie es die Libertins bei Sade mit der Natur versuchen, indem sie es ihr gleichtun. Aus diesem Blickwinkel hat die Orgie in *Nox* zum Ziel, eine haltlose Geschichte kontrollieren zu können wie einen klar umgrenzten, handhab- und zwingbaren Körper:

Sie sah, wie er aufstand und zu ihr kam. Wie er ein Seil nahm, das Matern ihm gab, es ihr um den Oberkörper schlang, verknotete und mit einem zweiten ihre Hände fest auf den Rücken band. Wie er sich vor ihr hinkniete und lederne Schlaufen an ihren Knöcheln befestigte. Wie er eine metallene Stange mit geschmiedeten Ösen an den Karabinerhaken der Lederschlaufen befestigte. (Hettche 2002: 116)

III. Vivisektionen

Für Sades *Die 120 Tage von Sodom* hat Andrejs Petrowski nachgewiesen, dass sich in der Verbindung von Subjekt, ästhetischer Verfasstheit und Gewalt „der problematische Subjektbegriff der Aufklärung mit einem Ästhetizismus“ verknüpft, „der [...] für das 19. Jahrhundert richtungsweisend sein kann“ (2002: 214). In der Tat zeigt sich der Aspekt ästhetischer Vermitteltheit am ausgeprägtesten in diesem Text; denn er besteht hauptsächlich aus narrativ wiedergegebenen Gewaltimaginationen. Rein imaginativ repräsentierte Szenen lassen sich jedoch auch in anderen Werken Sades finden, so dass Petrowskis Befund auf sie anwendbar ist.

Eine Szene aus *Justine* handelt von einer narrativ vermittelten Erinnerung an eine Vivisektion am menschlichen Körper. Der Chirurg Rodin berichtet darin seinem libertinen Mitspieler Rombeau: „Du wirst dich erinnern, wie ich letztthin, als wir zusammen jenen jungen Burschen operierten, dem ich zur Beobachtung des Herzschlages die linke Flanke öffnete, entlud, ohne daß mich jemand angerührt hätte“ (Sade 1990, Bd. 1: 256). Mit der lustbesetzten Öffnung des Körpers zur anatomischen Betrachtung des Herzens denkt Sade den von der Aufklärung vorgegebenen Typus der Wissensproduktion konsequent zu Ende; denn dieser

ist nicht mehr durch normative Bestimmungen zum Guten reguliert (vgl. Böhme 1988: 293). Stattdessen erweist Sade seine potentiell monströse Praxis, die einer Lust am Bösen frönt.

Rodins und Rombeaus zitiertes Vorhaben einer Betrachtung des Herzens bleibt allerdings ein Narrativ, das – wie es an anderer Stelle heißt – „[d]ie Regung der Wollust [...] als eine Art von Vibrieren“ in den Herzen der Libertins weckt, weil es „durch die Stöße verursacht [wird], welche die in Erinnerung an ein schlüpfriges Objekt entflammte Phantasie unseren Sinnen mitteilt“ (zit. nach Alt 2010: 259). Zwar schlägt Rodin vor, dieselbe Vivisektion später an Justine zu vollziehen. Seziert wird letztlich jedoch nicht die durchgequälte Tugendvertreterin, sondern die Tochter Rombeaus zur Ausschachtung und Begutachtung ihrer Genitalien. Vorausdeutend wirkt diese Stelle mit Blick auf die Erzählökonomie der *Justine und Juliette*; denn in *Juliette* wird Papst Pius VI. einen Knaben kreuzigen, sein Herz herausreißen, es verzehren und dabei ejakulieren.

Auf der Ebene der Kommunikation von Rodin und Rombeau in *Justine* dient die Erinnerung an den Knaben jedoch vorerst der narrativen Einstimmung der beiden „Scheusale“ auf ihren folgenden sexuellen Erfindungsreichtum. Das später wiederholt angekündigte Vorhaben, die Herzensbetrachtung an Justine durchzuführen, dient der Angststeigerung beim Opfer und der Luststeigerung bei den Beherrschern, bleibt letztlich jedoch ebenfalls rhetorisch. Beide Narrative gehören in den Bereich ästhetisch vermittelter Gewalt. Der Artefaktcharakter rückt das Vorhaben auf Distanz.

Nun erweisen sich die sadeschen Erwägungen der Leiböffnung als Zuspitzung einer Textstelle aus Descartes *Abhandlung über die Methode*, auf die sich wiederum Thomas Hettche in *Animationen* bezieht. Wie in Hettches Essay insgesamt geht es dabei stets um die Frage nach dem „Zusammenhang von Sehen und Begehren“, um die Zwecke, die damit verbunden sind, sowie um die Inszenierung des Blicks (Hettche 1999: 32).

Hettche geht in *Animationen* zwei Mal auf die Vivisektion ein, die er von Descartes übernimmt. Zunächst stellt sich die Szene wie folgt dar:

René Descartes [forderte] 1637 im DISCOURS DE LA MÉTHODE seine Leser auf, *daß in der Anatomie nicht Bewanderte* entweder dem Text, den sie lesen, vertrauen sollten oder aber *sich die Mühe machen, ehe sie diesen lesen*, eine Ziege, ein Kalb, ein Schwein, einen Hund zu nehmen, das Tier zu erschlagen oder ihm die Kehle durchzuschneiden und möglichst bald, bevor der Leib verdirbt, ihn zu öffnen, um *das Herz [...] vor ihren Augen aufschneiden zu lassen, denn das Herz all dieser Tiere ist dem menschlichen Herzen ganz ähnlich.* (Ebd.: 95)

Die Stelle lautet bei Descartes, in der Übersetzung von Lüder Gäbe, die Hettche verwendet, wie folgt:

Damit das Verständnis des Folgenden nun weniger Schwierigkeiten macht, wünschte ich, daß in der Anatomie nicht Bewanderte sich die Mühe machten, ehe sie dies lesen, das Herz eines großen durch Lungen atmenden Tiers vor ihren Augen aufschneiden zu lassen, denn das Herz all dieser Tiere ist dem menschlichen Herzen ganz ähnlich (Descartes 1960: 38).

Hettche dramatisiert die Szene, stellt sie gewaltsamer dar, universalisiert sie und stellt der Wissenschaftlichkeit Descartes' die Schuldfrage an die Seite, indem er Descartes' Vorschlag als Aufforderung zum eigenhändigen Töten eines Tiers verdichtet. Die Gewalt rückt ihn in die Nähe der entsprechenden Stelle bei Sade, die ebenfalls Descartes im Blick hat, aber – wie jener – keine moralischen Bedenken bei der anatomischen Schau hegt.

Ist bei Descartes der anatomisch Interessierte lediglich der potentielle Betrachter, der sich das Teilstück Herz zu Anschaulichkeitszwecken zeigen lassen kann, so wird er bei Hettche zum brutalen Täter, der eigenhändig erschlägt und öffnet, um sich zum Betrachter machen zu können. Für die anatomische Wissenschaft, so ließe sich sagen, kann man nicht nur Betrachter, sondern muss begehrender Libertin sein. Libertine Lust und Wissenschaft werden demnach von einer Neugier geleitet, die auf einen anatomischen Blick ins Innerste des Menschen zielt – zwangsläufig mit Todesfolge. Wenn Hettche dabei wieder den Menschen als Tätersubjekt und das ganze Tier in den Blick nimmt, kritisiert er Descartes' Methode, deren zweite Regel die (geistige) Zerlegung und damit die Auflösung in kleinstmögliche Teile vorschreibt, um klar und distinkt zu sehen (Descartes 1960: 15). Stattdessen, so ließe sich Hettche verstehen, sollte vielmehr das Ganze in den Blick genommen werden. Wird Hettches Entwicklung als Autor – mit *Nox* einsetzend – verstanden als „Übergang vom stark metareflexiv und dekonstruktivistisch geprägten frühen Erzählen [...] hin zu einem mehr wirklichkeitsbezogenen Schreiben“ (Hehl 2015: 396), so spiegelt sich dies nicht zuletzt im vorgeführten Einbezug aller Teile.

IV. Zerreißen des Zusammenhangs zwischen Betrachter und Opfer

Eine unzulässige Wesensschau im herkömmlichen, d. h. nicht-anatomischen Sinn ist unter Umständen allerdings nicht weniger tödlich. Denn eine solche führt in *Nox* zum anfänglichen Mord am Autor.

Als die Leserin den Autor nach einer Lesung begehrend-insistierend fragt, ob er in der Lage sei, jemandem so weh zu tun, wie er es in seinen Werken beschreibe (Hettche 2002: 15), antwortet er: „Und ich belog sie und nickte, sie ging mich nichts an. Ja, sagte ich“ (ebd.: 19). Durch diese Lüge erhält der Autor unabsichtlich Einblick in das Innere der Leserin: „Und für einen Moment sah ich sie so, wie niemand sie kannte, ihr geheimes Gesicht und die Lust darin“ (ebd.: 20). Ovids Mythos von Diana und Actaeon in den *Metamorphosen* folgend, antwortet sie mit der mythologischen Todesdrohung, die sie in die Tat umsetzen wird: „Jetzt erzähl nur, du habest mich so gesehen. Wenn du noch erzählen kannst“ (ebd.: 20).

Sades Welten sind gekennzeichnet durch die wechselseitige Anagnorisis der Libertins: „Ich gestehe es, erwiderte Rombeau; ich verspüre die gleichen Regungen“ (Sade 1990, Bd. 1: 256). Wer sich diesem wechselseitigen Erkennen entzieht, ist prädestiniert zum Opfer, dessen Widerstand gegen die ihm zugefügten Leiden die Erregung der Libertins nur steigert. Auf nichts sind sie mehr aus, als darauf, diesem Widerstand zuzusehen. Daher kommt es, wie eingangs bereits erwähnt, zuletzt nicht zur Vivisektion von Justine. Rombeau denkt sich eine perfidere Strafe für die Tugendhafte aus: die Verlängerung ihres Leidens durch Brandmarkung mit dem „Buchstaben der Schande“ und Verstoßung in die Welt:

dieses Schandmal wird sie nebst allen sündhaften Spuren, die ihren Körper zeichnen, an den Strick bringen oder verhungern lassen; jedenfalls wird sie so bis zum letzten Atemzug ihres Daseins leiden; und unsere Lust wird dadurch nicht nur unendlich länger währen, sondern auch an Kitzel gewinnen. (Sade 1990, Bd. 1: 270)

Hier gibt statt einer erzählten Erinnerung nun die projektive Vorstellung sich fortsetzenden Leids beim Opfer den Ausschlag.

Von all der Lust ist zwar bei dem anfänglichen Mord in *Nox* nicht die Rede, doch auch hier wird der Autor durch die Nichterwiderung dessen, was er als geheime Lust an der fremden Leserin zu sehen bekam, zum Opfer.

Das Verlangen nach einer Wesensschau leitet nun wiederum den Autor in *Animationen* in der zweiten, Descartes' Herz-Betrachtung aufnehmenden Textstelle. Der Autor arrangiert hier für die venezianische Contessa die Öffnung eines Tierleibs zur Sichtung des Herzens. Doch es gelingt ihm nicht, bei dieser Erfahrung in die Gefühlswelt der Contessa einzudringen: „Ob sie sich dafür schämte, eigentlich darüber enttäuscht zu sein, daß es so wenig zu sehen gab und dieser Körper sich so sehr weigerte, dies Wenige zu zeigen, überlegte ich“ (Hettche 1999: 120). Die quälenden Emotionen werden der Contessa vom Autor imaginativ zugeschrieben. Vom Opfer in *Nox* ist er in *Animationen* zum „Gehilfen“ (Barthes 1969: 48) geworden. Seine auf die Emotionen der Contessa gerichtete Neugier rückt ihn in die Nähe eines libertinen Voyeurismus, der sich auch hier mit Gewalt paart, allerdings nicht gegenüber einem Menschen, sondern gegenüber einem Tier. – Wobei anzumerken bleibt, dass die Opfer bei Sade häufig als Tiere betrachtet werden und die Gräueltaten, die die Libertins verüben, wiederholt durch analoge Verhaltensweisen im Tierreich gerechtfertigt werden. In umgekehrter Annäherung heißt es bei Hettche: „längst ist das *sprechende Tier* kein Name mehr für den Menschen in dieser Welt“ (Hettche 1999: 12).

Diese Differenz wird besonders deutlich, da die Contessa sich tatsächlich auf einer gänzlich anderen Ebene bewegt. Sie vertritt das nüchtern-wissenschaftliche und vernunftgesteuerte Interesse Descartes':

[Sie a]ntwortete [...], sie hätte das Tier ganz vergessen, nur mehr den Schnitt und die Wunde gesehen und das Herz in seinem Leib und immerzu hätte sie sich vorstellen müssen, daß dieses Herz, wie Descartes geschrieben hatte, *dem menschlichen Herzen ganz ähnlich* sei. (Ebd.: 120)

Diese zweite Erwähnung der descartesschen Betrachtung des Herzens in *Animationen* fällt distanzierter aus, obgleich sie hier auf narrativer Ebene erst ausgeführt wird. Hettche verlegt die Szene in einen Traum des Autors: „Ob sie wohl Ekel empfand, fragte ich mich träumend, oder zumindest Beklemmung vor dem geöffneten, noch lebenden Körper, in dem das Herz noch schlug und das Blut noch zirkulierte“ (ebd.: 119).

Durch die Verlagerung der Szene in den Traum rückt das Geschehen auf Distanz und offenbart seine Fiktionalität. Dass es sich hierbei um eine artifiziell erzeugte Distanz handelt, zeigt sich in der vernünftigen Organisation des Traums und der nahtlos weiterbestehenden logischen Handlungsmacht des Träumenden. Der Konjunktiv des Traums verwahrt sich gegen einen Kurzschluss mit der realen Brutalität nur sehr dürftig. Einer romantischen Irrationalität des Traummotivs wird durch den Fortbestand der Ratio im Traum entgegen gewirkt, so dass eine ähnliche Grenzsituation entsteht, wie zu Beginn für Sade angeführt.

Bei der zweiten Ebene der Distanz handelt es sich um die soeben analysierte Distanz zwischen den beiden Betrachtern, der Contessa und dem Autor. Eine Wesensschau ist dem Autor nicht möglich, einzig eine Selbstbefragung. Er bleibt in seinen Spekulationen auf sich selbst zurückgeworfen.

Auf der dritten Ebene der Distanz wird die Szenerie nun gekoppelt mit theoretischen Überlegungen zur Technizität des modernen Blicks.

Ich sprach [...] davon, daß die Kamera zwischen die Dinge und den Betrachter getreten sei und dabei den Zusammenhang zwischen Blick und Opfer für immer zerrissen hätte. Zwar sei die Kamera genauso schuldlos wie der Zuschauer, dessen Neugier sich die Bilder nicht mehr direkt verdanken, beides aber, die dadurch überblendete Schuld und die Verblendung des Blicks, habe sich in den medialen Bildern aufgespeichert, sagte ich und weiß nicht, was noch. Nur, daß sie schwieg. Und während wir dann auf dem Vaporetto im kalten Wind standen, sah ich im Traum der Nacht zu, die aus den Senken ihres Gesichts aufstieg und sie meinem Blick ganz langsam entzog. (Hettche 1999: 120)

Das Zerreißen des Zusammenhangs zwischen Betrachter und Opfer kappt sowohl die Verbindung der Neugier, die den wissenschaftlichen Diskurs leitet, als auch jenen der Moral, den Hettche in der ersten Bezugnahme auf Descartes in der aktiven Tötung vorgestellt hat. Und auch ein direkter lustvoller Zugriff bleibt verstellt. Was bleibt, ist ein Abbild dessen, was es nicht mehr gibt: „anders als Werkzeuge, die unsere Körper ergänzen für den Umgang mit der Welt, bringen Medien diese Welt zum Verschwinden, indem sie sie ersetzen“, heißt es in *Animationen* (ebd.: 13) mit Anklang an die postmodernen Theoretiker des Verschwindens Virilio und Baudrillard.

V. Vorbildlichkeit

Nox beginnt mit einem einmaligen Ereignis; denn der Tod ist eine irreversible Erfahrung. In ihm wird selbst die fiktionale Existenz real. Die Form der medialen Simulation ist eine andere: „Die Gedanken, die Maschinen sind, haben keine Zeit. Und ihr Nichtvergessen verändert die Dinge. Nichts mehr kann nicht angesehen werden. Nichts an den Dingen vergeht mehr“ (Hettche 2002: 45). Die fortgesetzte Erzählstimme in *Nox* täuscht die Verfügbarkeit des Sichtbaren über den Tod hinaus vor. Die mediale Ewigkeit, die der realen Sterblichkeit entgegensteht, simuliert das Irreale als Zugängliches.

Diese Welt der Simulation weist einige Ähnlichkeiten mit jener „autonome[n] Nebenwelt“ auf, die an einer Stelle in *Animationen* scheinbar unzusammenhängend als Erinnerung an einen Zeitungsbericht eingeflochten wird. Dieses parallele und für den Menschen lebensfeindliche Ökosystem mit unbekanntem, grotesk erscheinenden fleischfressenden und augenlosen Tierarten sei bei einer Probebohrung in Rumänien gefunden worden. Seine „atmosphärischen Bedingungen“ seien „giftig [...]“. Oder einfach nur gleichgültig“ (Hettche 1999: 65–66).

Gleichgültig ist auch das Zentrum durch die poststrukturalistische Absage an den Logozentrismus geworden. Der endlose Verweisungscharakter der Zeichen hat die Sprache dezentriert. Im architektonischen Bau des anatomischen Theaters ließe sich bei Hettche eine bildliche Entsprechung sehen; denn seine Ursache sei „die Abwesenheit des lebenden Körpers“ (ebd.: 97), und darüber hinaus stehe hier das Zeigen vor der sprachlichen Erklärung. Das von allen Seiten gleichermaßen gewährleistete Sehen gibt dem Auge als dem „sündigste[n] Organ“ (ebd.: 31) den Vorrang vor dem Hören. Als solches ist das Theater der Anatomie bei Hettche „nicht nur Schau- und Exerzierplatz des Blickes, sondern steht auch am Anfang der Geschichte der modernen Medien“ (ebd.: 96).

Als seien die Überlegungen in Hettches Essay in *Nox* vorinszeniert, gleicht auch dort das „Herz dieser Stadt“ (Hettche 2002: 74) einem „Totenreich“ (ebd.: 75); denn das pathologische Zentrum des Virchow-Klinikums bildet zugleich den sammlungsbedingten Zusammenfluss der Monstra sowie der Totgeburten. Im Zentrum des der Pathologie zugehörigen Theaters der Anatomie, in dem zuletzt auch die Orgie stattfindet, steht der Seziertisch, der einen organisierten und durch entsprechende Planung „aufgeräumten“ Umgang mit dem Tod gewährleistet:

An Stahlrohrgestellen waren Bänke und Tische befestigt, überstürzend gestaffelte Balustraden und Bankreihen, die sich wie konzentrische Kreise perspektivisch um den Mittelpunkt legten, den Tisch. Ein massiver Körper aus Chromstahl, mattglänzend und mit dem feinen Ornament der Ablaufrippen. [...] An diesem Tisch saß man nicht ohne den Schmerz. (Hettche 2002: 76)

So erweist sich das Theater der Anatomie als jene Bühne, auf der sich sukzessive der Leib-Geist-Dualismus als Schuld-Sühne-Inszenierung aufzulösen begann.

„Descartes‘ Annahme eines radikalen Schnitts zwischen Objekt und Betrachter“, durch den „der Sehende zur Kamera“ wird, wie es in *Animationen* heißt, arbeitet dieser Auflösungs-bewegung zu; denn „[d]amit lagen mit einem Mal die Dinge wie abgetrennt vor dem Betrachter.“ Was seitdem möglich wird, ist die Flucht vor dem Augenschein (Hettche 1999: 95).

Peter Koslowski betont als Kennzeichen der Moderne das „Ineinander-Umschlagen von Materialismus und Idealismus ohne die ausgleichende Mitte des trialistischen Realismus“ (Koslowski 1988: 46). Dieser „Materialismus-Spiritualismus-Gegensatz“ habe entscheidende Auswirkungen auf Liebe, Sexualität und Eros:

Liebe wird in der Moderne umso sexueller, materialistisch-körperlicher, je mehr der Leib als Übergangs- und Ausdrucksbereich des Seelischen an Bedeutung verliert und je mehr die geistigen Bestrebungen abstrakter, leibloser, spiritistischer werden. Als Folge verliert die sexuelle Liebe ihr Vermögen, eine Brücke zwischen dem Körper und dem Geist, dem Realen und dem Idealen in der Intention auf den Eros und den Leib zu bilden. (Koslowski 1988: 46)

Die Personen in Hettches *Nox* scheinen an und mit diesem Problem der Moderne zu arbeiten im steten Versuch, sich ihm zu widersetzen. Anders als bei Sade, wo die kalkulierte Akkumulation des Obszönen dessen Symbolisches verdeutlicht, rückt Hettche in *Nox* das Obszöne wieder an das Reale heran, indem er ihm seine restlose Kälte entzieht und ein akzidentielles Moment der Nähe einführt: „Für einen Augenblick lag ihr Gesicht an seiner Brust, und sie küßte ihn dorthin, wo einmal seine Brustwarze war“ (Hettche 2002: 117). In solchen Momenten verlieren die Körper bei Hettche jenen konsumtiven Verbrauchswert, der einzig der Zweck der sadeschen Körper ist und der das Böse als „Produkt der umfassenden Ersetzung aller Prinzipien der Fürsorge“ zeigt (Alt 2010: 266).

So besehen ließe sich *Nox* nicht nur historisch-politisch als Wenderoman lesen, sondern auch ästhetisch. Denn der vorgenannte Trialismus ist für Koslowski zentrales Merkmal der Postmoderne, der sich zugunsten eines Realismus gegen einen Materie- oder Geistmonismus oder Dualismus wendet.

Jener findet sich in *Nox* als kaltes Primat des Körpers vertreten, das den Roman durchzieht:

Der Körper, in dem wir sind, tut nur so, als gehorchte er uns. Doch er allein entscheidet, wohin er den Blick wendet, und wir bemerken nicht, daß wir durch seine gleichgültigen Augen über die Dinge huschen, wie er will. (Hettche 2002: 27)

Dem entindividualisierenden Zug der Geschichte, der von außen die menschliche Hülle versehrt, steht eine geistige Enteignung zur Seite. Diese wird auch durch die Sehnsucht nach einer Auflösung des Ichs im medialen Raum repräsentiert, was sich nicht nur an den wiederholt zwischenmontierten Informationssequenzen gleichzeitiger Ereignisse in Berlin zeigt, sondern auch explizit vom Ich geäußert wird:

Träumte mich in die matte, augenschonende Dämmerung der elektronischen Speicherräume hinein, hin zu den hellen Feuern, an denen man vorbeisteigt in der Tiefe und immer weiter ins Flimmern der Halbleiter hinab und in jene einfachen Zustände stummer Ladungsübertragung. (Hettche 2002: 45)

Das zunehmende Verstummen ist für Hettche Kennzeichen des medialen Zeitalters. In *Animationen* entwirft das Ich des Essays die nahende Dystopie einer durch Bilderflut sprachlos gewordenen Welt und stellt die Frage, „ob in dieser Welt, in der die Dinge wieder keinen Namen haben werden, wieder jemand zu sprechen beginnen wird“ (Hettche 1999: 12).

In der Jetztzeit des ausgehenden 20. Jahrhunderts geht es stattdessen noch um die Frage nach den Möglichkeiten der Rückführung des Abbilds ins Vorbild, der Wieder-Fleischwerdung des in der Kunst zum Zeichen Gewordenen, „auf der jede Produktion und Verbreitung von Sinn beruht“, wie es in *Animationen* heißt (ebd.: 28). Dies soll im Medium der Kunst entstehen, da Fiktion Erfahrung jenseits der Betrachtung ermögliche (ebd.: 34): „[...] *die windischen Säumlinge*. Am ehesten noch ähneln solche Wörter Farben oder Düften. *Windische Säumlinge*. Ihr Geruch oder ihre Farbe ist es, die eine Geschichte ausmacht“ (ebd.: 105). Mit diesem Wirkungsvorhaben ist die Rückkoppelung der Kunst an die Pornographie vollzogen, die darauf ausgelegt ist, die Grenze zwischen Medium und Rezipient im Sinne einhändiger Lektüre (Rousseau) zu überwinden. Ist es manchem Leser die technisch vermittelte und vervielfachte Lust bei Sade, welche die Rückführung vom Abbild ins Vorbild erschwert (vgl. Böhme 1988: 293), so liegt doch gerade in dieser Vielfalt Sades ausgesprochenes Ziel, wie er es in der Einleitung zu *Die 120 Tage von Sodom* ausführt, für eines jeden Vorlieben etwas bereitzuhalten und damit jedem bei der Lektüre die Erfahrung der Vorbildlichkeit am eigenen Körper zu ermöglichen (Sade 1999: 88).

Hettches Kritik der neuen Medien bezieht sich auf die Unumkehrbarkeit der Abbilder ins Vorbild und damit der Entfleischlichung des Sinns, jener „Befreiungsempfasse des Geistes vom Körper“ im *WWW* (Hettche 1999: 122). Auf diese Weise wird die Kritik am cartesianischen Dualismus ergänzt durch eine Kritik am vergleichbaren hardware-software-Dualismus.

Animationen verfolgt die sukzessive historische Umkehr des Prozesses weg vom Primat der Sprache zur Vorherrschaft der Bilder, um sich an ihrem Schnittfeld mit Goethe und Flaubert zu treffen, und beantwortet damit die Frage nach der Aufgabe der Literatur. Dem Autor-Ich, welches das mit Goethe und Flaubert zuvor geschilderte erotische Erlebnis der realen Schau des weiblichen Körpers mit der Contessa zuletzt auf seine Weise wiederholt, erscheint die Haut der sich vor ihm nackt räkelnde Venezianerin zunächst als Textur eines Gemäldes, das sich mit zunehmender Betrachtung und Beschreibung in ihr Vorbild, den realistischen Körper, zurückverwandelt (ebd.: 147). Anders als Goethe, bei dem die Erregung

beim Anblick des nackten weiblichen Körpers ausbleibt und erst im Übergang zur Fiktion ihre Wirkung entfaltet (Hettche 1999: 34), und anders als Flaubert, der beim Anblick der Kurtisane Schreiben als Absentierungsvorgang begreift (ebd.: 72), simuliert der Autor am Ende von *Animationen* noch einmal die Rückführung von der bildkünstlerischen Papierarbeit in die real erscheinende Gestalt, um diese erneut in Schrift zu verwandeln und damit das Changieren zwischen den Medien als Bewegung, animiert, im Medium der Schrift aufzubewahren. Dass der Autor dabei wie selbstverständlich eine vergleichbare Position im Raum einnimmt, wie in einer vorhergehenden Erzählung der Contessa der personifizierte Tod (vgl. ebd.: 79–81), zeigt noch einmal, dass der Tod allen Bildern, auch den schriftlich erzeugten, ablesbar bleibt. Sie „alle bleiben Teil jener Enzyklopädie der Verletzungen, die mit der ersten Sektion begann“ (ebd.: 103).

Literatur

- Alt, Peter-André (2010): *Ästhetik des Bösen*. München: C. H. Beck.
- Bachtin, Michail M. (1990): Die groteske Gestalt des Leibes. In: Ders.: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Frankfurt a. M.: Fischer, 15–23.
- Barthes, Roland (1969): Der Baum des Verbrechens. Übers. v. Helmut Scheffel. In: ‚Tel Quel‘ (Hg.): *Das Denken von Sade*. München: Carl Hanser, 39–61.
- Bataille, Georges (1994): Sade und der normale Mensch. In: Ders.: *Die Erotik*. Neuübers. v. Gerd Bergfleth. München: Matthes & Seitz, 173–192.
- Beauvoir, Simone de (1983): *Soll man de Sade verbrennen? Drei Essays zur Moral des Existentialismus*. Übers. v. Alfred Zeller. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Böhme, Hartmut (1988): Umgekehrte Vernunft. Dezentrierung des Subjekts bei Marquis de Sade. In: *Natur und Subjekt*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 274–307.
- Bürger, Peter (1977): Moral und Gesellschaft bei Diderot und Sade: In: Ders.: *Aktualität und Geschichtlichkeit. Studien zum gesellschaftlichen Funktionswandel der Literatur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 48–79.
- Descartes, René (1960): *Von der Methode des richtigen Vernunftgebrauchs und der wissenschaftlichen Forschung*. Übers. v. Lüder Gäbe. Hamburg: Felix Meiner.
- Hehl, Michael Peter (2015): Hettche, Thomas: *Nox. Roman*. In: Heribert Tommek, Matteo Galli, Achim Geisenhanslüke (Hgg.): *Wendejahr 1995. Transformationen der deutschen Literatur*. Berlin/Boston: De Gruyter, 396–402.
- Hettche, Thomas (1999): *Animationen*. Köln: Dumont.
- Hettche, Thomas (2002): *Nox. Roman*. Köln: Dumont.
- Imhasly, Bernhard (1995): Das Atmen der Dinge, das Dröhnen des Sterbens: Thomas Hettches *Nox*. In: *Neue Zürcher Zeitung* (23.05.1995).
- Jauch, Ursula Pia (2014): Wie deutsch ist der Sadismus? In: Dies. (Hg.): *Sade: Stationen einer Rezeption*. Berlin: Suhrkamp, 435–461.
- Koslowski, Peter (1988): *Die postmoderne Kultur. Gesellschaftlich-kulturelle Konsequenzen der technischen Entwicklung*. Aufl. 2. München: C. H. Beck.

- Krüger-Fürhoff, Irmela Marei (2001): *Der versehrte Körper. Revisionen des klassizistischen Schönheitsideals*. Göttingen: Wallstein.
- Lepper, Marcel / Schauer, Hendrikje (Hgg.) (2019): *Neue Romantik. Eine kleine Literaturgeschichte 1989–2019*. Berlin/Weimar: Works & Nights.
- Magenau, Jörg (1996): Der Körper als Schnittfläche. Bemerkungen zur Literatur der neuesten ‚Neuen Innerlichkeit‘: Texte von Reto Hänny, Ulrike Kolb, Ulrike Draesner, Durs Grünbein, Thomas Hettche, Marcel Beyer und Michael Kleeberg. In: *Wespennest. Zeitschrift für brauchbare Texte und Bilder* (102), 12–20.
- Matthews, Bernd (1990): Sade und wir. In: Donatien Alphonse Francois Marquis de Sade: *Justine und Juliette*. Bd. 1. Hg. und übers. v. Stefan Zweifel und Manfred Pfister. München: Matthes & Seitz, 7–10.
- Petrowski, Andrejs (2002): *Weltverschlinger, Manipulatoren und Schwärmer. Problematische Individualität in der Literatur des späten 18. Jahrhunderts*. Heidelberg: Winter.
- Pfister, Michael / Zweifel, Stefan (2014): Sade zwischen Justine und Juliette (1990). In: Ursula Pia Jauch (Hg.): *Sade: Stationen einer Rezeption*. Berlin: Suhrkamp, 329–352.
- Praz, Mario (1963): *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*. Übers. v. Lisa Rüdiger. München: Carl Hanser.
- Sade, Donatien Alphonse Francois Marquis de (1990): *Justine und Juliette*. Bd. 1–10. Hg. und übers. v. Stefan Zweifel und Manfred Pfister. München: Matthes & Seitz.
- Sade, Donatien Alphonse Francois Marquis de (1999): *Die hundertzwanzig Tage von Sodom oder Die Schule der Ausschweifung*. Übers. v. Karl von Haverland. München: Orbis.
- Safrański, Rüdiger (2007): *Romantik: Eine deutsche Affäre*. München: Carl Hanser.
- Schößler, Franziska (1999): Mythos als Kritik – Zu Thomas Hettches Wenderoman „Nox“. In: *Literatur für Leser* (22/3), 171–182.
- Tommek, Heribert (2015): Schreibweisen der Gegenwartsliteratur im Querschnitt des Jahres 1995. In: Ders., Matteo Galli, Achim Geisenhanslüke (Hgg.): *Wendejahr 1995. Transformationen der deutschen Literatur*. Berlin/Boston: De Gruyter, 8–25.