

Erika Wimmer:

„Ortswechsel des Körpers“. Elisabeth Reicharts *Fotze*. Zum literarischen Verfahren eines verstörenden Textes

In: Christa Gürtler (Hg.): Die Rampe. Porträt Elisabeth Reichart. Linz: Stifterhaus 2013 (Bd. 3), 74-77.

Es ist, als schwämme das erzählende Ich in einem See aus Erfahrungen: Taucht es in der Schwimmbewegung mit dem Kopf unter, wird es vom Unbewussten überschwemmt, taucht es auf, stellt es sich der Erinnerung. Die Bewegung – das Schreiben – vollzieht sich an der Grenze zwischen dem Chaos eines ungeordnet gespeicherten Wissens, das vornehmlich ein Körperwissen ist, und dem ordnenden Willen. Die „Trennung zwischen Kopf und Körper“ (S. 96) aufzuheben, ist Motor dieses Textes, der das Einsammeln von Erfahrungs-Splittern und das Zusammenfügen dessen, was einmal abgespalten wurde, in manischer Bewegung vorantreibt. Vielleicht geht es darum, das Sein als ein Ganzes wiederzuerlangen, oder, mehr noch, das Untergehen, die Auflösung zu verhindern. Sicher ist, dass die Erzählung eine Existenz auslotet, in der allem Lebendigen stets die übermächtigen Schatten der Angst und der Todesahnung folgen. Das erzählende Ich hat den Kampf mit diesen Schatten aufgenommen, es unternimmt den Versuch, auch die aufgewühlten Stellen im See, den Morast, zu durchschwimmen, um sich zu befreien. Ob das gelingen kann? Wohl kaum. Neben einer Flut paranoischer Bilder bestimmt Illusionslosigkeit diesen Text, dessen Sinn nicht der Ausgang, sondern der Weg ist. Die Schwimmroute im Einzelnen festzuhalten, ist der Antrieb für das Schreiben. Sprechen und Schreiben sind die Hauptthemen der Erzählung, dem Begriff „Fotze“ wird dabei die Rolle des Leitmotivs übertragen. Das Wort provoziert, wer es hört oder liest, merkt auf. „Fotze“ sichert der Erzählung die Aufmerksamkeit, die sie, da sie ein Bekenntnis ist, braucht. „Fotze“ ist die auf ein Wort reduzierte Gewalterfahrung, das Trauma, „Fotze“ signalisiert aber auch die notwendige Schrankenlosigkeit, die Befreiung aus der Sprachlosigkeit. Wenn Verbote schwinden und Schweigen durchbrochen wird, wenn das Ich frei sprechen kann, ist der Gewinn, der zuallererst einmal in der Wahrnehmung selbst liegt, schon gesichert.

„Benennen bedeutet Anerkennen“¹, schreibt Waltraud Mitgutsch über Elisabeth Reicharts Text, womit auch gesagt ist, weshalb sich die Erzählerin eines nicht versiegenden Redeflusses bedient, mit dem Benennen und wieder Benennen nicht aufhören kann. „Fotze“ bezeichnet nicht nur das weibliche Geschlecht, es meint im österreichischen Dialekt auch den Mund und damit das Sprechen, „Fotze“ bedeutet darüber hinaus Ohrfeige und damit die

Ausübung von Gewalt. Gewalt wird in diesem Text in zahlreichen Facetten vorgeführt, beschworen wird auch die allgegenwärtige Todesnähe und der in die Gegenwart hereinreichende Krieg, ebenso wie kurze Momente von Lust und Autonomie, auf die gleichwohl nichts anderes als neue Destruktion folgt. Die Lust ist in der Wut und in der zornigen Selbstbehauptung, sie ist nicht befreit. Der Befreiungsversuch wird zur Selbstverletzung, denn, wie Waltraud Mitgutsch sagt: „Benennen ist Anerkennen, aber es bleibt seine Sprache und lässt sich nicht in die ihre verwandeln. Mit seiner Sprache wird sie eine, die gegen sich selber auf der Seite des Mannes steht [...].“² Und so entblößen jene Passagen, die die Lust der Protagonistin als scheinbar ungehemmte Geilheit inszenieren, letztlich nichts anderes als den männlichen Blick auf das weibliche Geschlecht.

Elisabeth Reichart ist mit ihrer Erzählung *Fotze* 1993³ an die Öffentlichkeit getreten, zu einem Zeitpunkt also, als ein noch radikalerer Text in der österreichischen Literatur bereits Zäsuren gesetzt hatte. Einige Jahre zuvor hatte Elfriede Jelineks Roman *Lust*⁴ sämtliche Tabus gebrochen und einem weiblichen Schreiben, das Sexualität als Gewalt, als Herrschaftsverhältnis erkennt und rückhaltlos thematisiert, den Boden geebnet. Die Literaturkritik musste sich mit einem Buch, das unter Pornografie-Verdacht stand, auseinandersetzen und einsehen, dass das, was man für Pornografie hielt, im Gegenteil die Wirklichkeit und gerade Gegenstand der literarischen Anklage war. „Dieses Buch ist anstrengend und wirkmächtig zugleich, es ist ekelhaft und abstoßend. Doch aus der verbogenen, mißhandelten Sprache dringt die brutale Wahrheit und Schönheit kraftvoller Assoziationen“, heißt es in einer Besprechung zu *Lust* in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, und weiter: „Bis man sich vor der Sprache selbst ekelt: Nur so kann man heute schreiben [...].“⁵

Dass Jelinek mit *Lust* Spuren für Reicharts Erzählung gelegt hat, stellt auch Gerhard Moser in der *Neuen Zürcher Zeitung* fest, wobei er gerade auch das Unterschiedliche der beiden Texte hervorstreicht: Wie Jelinek versuche Reichart die Machtverhältnisse in zwischenmenschlichen Beziehungen zu demaskieren, sie tue dies „allerdings aus einer historischen Perspektive“, *Fotze* sei „der Monolog einer Ich-Erzählerin, die ihre Kindheits- und Beziehungsgeschichte reportiert.“⁶

Reicharts Werk kreist insgesamt um die Verarbeitung von Krieg und einer machtfixierten, lebensfeindlichen Gesellschaft, einer lieblosen Familie. „Im Mittelpunkt ihrer Texte steht nahezu immer der Krieg oder seine Fortsetzung mit anderen Mitteln. Mörder, Verräter, Feiglinge mißhandeln laut Reichart auch nach 1945 weiter wie gewohnt – handgreiflich und sprachlich.“⁷ Auch in *Fotze* ist die Familienkonstellation auf dem Boden

der einstigen Schlachtfelder, zwischen Bunkern und Soldatengräbern, auf den Minen einer nicht geheilten Geschichte angesiedelt. Der dominierende Mann in Reicharts Erzählung ist der Vater, der sich von der Vergangenheit nicht befreit hat, der den Krieg nicht zuletzt in seiner manisch anmutenden Fluchtbewegungen fortsetzt: Der Vater unterliegt in den Nachkriegsjahren dem Sog einer boomenden Bauwirtschaft, er baut 5 Häuser, nach der Geburt eines jeden Kindes ein neues. Dieses Tun ist absurd, ist vielleicht der gezielte Versuch ein anderes, ein tabuisiertes Geschehen, vielleicht den sexuellen Missbrauch an seiner Tochter, im Verborgenen zu halten. Die Bauwut des Vaters deutet jedenfalls eine Verneinung des Lebens an. Jede Geburt bedeutet erneutes Übersiedeln, jedes neue Haus ist ärmlicher als das vorangehende – ein Abstieg. Die Familie, ein Ort der Aushäusigkeit. Nicht umsonst sind Bauhütten und deren Geruch von Material und Arbeit im Gedächtnis der Ich-Erzählerin fest verankert. Auch die Brüder tragen den Geruch dieser Bauhütten an ihren Körpern, sie flüchten ebenfalls, gehen als Legionäre nach Afrika und sterben. Zurückbleibt eine in Erdulden und im Verstummtsein eingefrorene Mutter, die die Tochter ihrer sexuellen Lust beraubt („[...] daß ich mir pervers vorkam, sobald ich mein Verlangen mit deiner Totenstarre verglich.“ S. 92), und zwei infantile Schwestern („[...] Fotze oder Fut, wie gleichgültig für die beiden, die über erfüllbare Wünsche verfügen und geborgen sind in den Armen der Schwester...“ S. 79).

Das Weibliche zeigt sich dem erzählenden Ich als ausgelöschtes Subjekt (Mutter) oder als nicht erwachsen gewordene asexuelle Verspieltheit (Schwestern). Eine Freundin ist süchtig nach Pornofilmen, ein echter Mann kommt ihr nicht ins Haus. Die Abwesenheit eines tauglichen Modells für das Frausein und für eine reife weibliche Sexualität treibt die Erzählerin nach einer einzigen wirklichen Erfahrung von Liebeslust mit dem „Wiener Geliebten“ (S. 93) immer wieder unter das Diktat egoistischer Männlichkeit. Der Versuch, „diese einmalige Erfahrung zu durchbrechen, sie zu einer allgemeinen Erfahrung zu machen [...]“ (S. 93) scheitert, und dies Scheitern wird in immer neuen Sprechschleifen inszeniert. Eine vorläufige Lösung gibt es dennoch, die Umsetzung in Sprache. Die nicht zu befriedigende Erregung, eigentlich die nicht zu befriedigende Sehnsucht nach Erfüllung wird für das Schreiben genutzt und quasi zur Poetik erhoben: „[...] aus der Erregung heraus schreiben, den ausklingenden Orgasmus in die Schrift hinein treiben [...]“ (S. 96).

Der See, die Schwimmbewegung und der Strom der Sprache: Das Körpergedächtnis, der Speicher des Unbewussten, gelangt als Bilderflut, Traumsequenz oder Sprachfragment in den Text und entzieht sich einer rein verstandesmäßigen Erfassung. Der da und dort anstelle der Norminterpunktion eingesetzte Querstrich betont zusätzlich das Fragmentierte mancher Passagen: „Es ist ohnedies kein Fortkommen eingeplant, außer in den Bunker, der den Tod

prophezeit/bedeutet hat/bedeutungsschwangerer Bunker, Rettung verheißend, die nicht eingelösten Versprechen/Holpersteine [...]“ (S. 10). Abstoßende, mitunter auch surreal anmutende Bilder werden zu einem monströsen Geflecht montiert: „[...] Schleimspur, die bereits durch die Socken dringt, sich an sie klebt, watende Schritte erfordert, Totenköpfe anschwemmt, hohle Knochenreste, schwarz, vermodert und stinkend, eine Landkarte tragen sie mit sich, eingerollt zwischen den Nasenlöchern“ (S. 37). Sexuell konnotierte Signalwörter werden immer wieder in abgehackter Folge ausgestoßen, der obsessive Charakter des Sexuellen damit betont. Dem Abstoßenden kommt seit jeher besondere Anziehung zu, es appelliert an die Gefühlswelt und rührt die Leser an, sucht und findet Resonanzräume in deren aus eigenen Erfahrungen gespeisten ‚Emotionskörpern‘. Wo das Abstoßende nicht ohnehin auf einen fruchtbaren Boden fällt, stimuliert es das Schamgefühl und trommelt gegen die im Patriarchat errichteten Wände von Sünde und Schuld.

Den einen Toten haben wir nie gesehen oder wir haben ihn gesehen und nicht erkannt, sein durchschossener Helm lag neben dem Bunker, ein Bub steckte sein DING in das Loch im Helm/ich möchte dich anschauen/ich laufe nicht weg/DADA, der Bub war eines der wenigen Kinder, die mit uns Zugezogenen spielten, ich mußte ihm seine Bitte erfüllen, haarloses Fleisch, das er mit seinen Fingern auseinanderzog, die Rostspuren erst später bemerkt, sie mit Blut verwechselt [...]. (S. 28)

In der unerbittlichen Wiederholung des Wortes „Fotze“ („[...] FOTZE dröhnt es in den Straßen, dröhnt es in mir [...]“ S. 8) liegt im Übrigen die Überzeichnung, die dem Text generell eignet. Durch Überzeichnung bringt das erzählende Ich seine Wirklichkeit umso brutaler zum Vorschein, sprachliche Zweideutigkeiten unterstreichen die grassierende Hinterhältigkeit, das „Hinterfotzige“ der handelnden Personen („[...] eine Handvoll Beeren. Rieb meiner Hasenschartenschwester damit die Fotze ein“ S. 70). Dass die Übersteigerung manchmal ins Groteske, fast Lächerliche kippt, mag Kalkül sein oder auch nicht, Tatsache ist, dass die Monotonie und das Pathos der nie versiegenden Rede bzw. der um sich selbst kreisenden Geschichte dadurch immer wieder gebrochen wird: („Die Wortlosigkeit ist über uns gekommen als neue Sintflut, der niemand entkommen will, nicht einmal die Telekommunikationsgesellschaft, das Wort ist an sich selbst geborsten [...]“ S. 121). Die beiden Pole Anziehung und Abstoßung halten die Leser bei der Stange, sie helfen die angesichts all der in Sprache gefassten obszönen und abstrusen Wirklichkeitsfacetten fast zwangsläufig sich einstellende Ermüdung zu überwinden. Ermüdung wird andererseits gewiss

angestrebt, die Leser sollen Erschöpfung und Abstumpfung erfahren und damit nachvollziehen, was das erzählende Ich erleiden musste, was es in der Folge auch anderen zufügte. Denn das Opfer rächt sich wie alle Opfer (vgl. S. 68).

Textpassagen, die aus der Tiefe des Unbewussten aufsteigen, wechseln mit klaren Erinnerungssegmenten und bewusst gesetzten Selbst-Behauptungen ab. Das Bewusstsein sucht Ordnung in die Erinnerung zu bringen, doch das gelingt nur eingeschränkt, Orte und Zeiten fallen ineinander, die Vergangenheit wird zur Gegenwart und umgekehrt.⁸ Immerhin will das Ich ein Subjekt-Gedächtnis konstituieren, darin das eigene Selbst definiert und die Geschichte dieses Selbst verortet werden kann. Hier kommt die bruchstückartige Reflexion feministischer und überhaupt gesellschaftspolitischer Grundpositionen ins Spiel, es bleibt bei einem kurzen Aufflackern solch reflexiven Denkens. Auch die konkrete Thematisierung des Zweiten Weltkriegs und der nationalsozialistischen Herrschaft fügt sich als Fragment, wie ein abgerissenes Kalenderblatt, in den Redestrom. Das Wissen um die gesellschaftliche Bedingtheit des Daseins vermag nicht voll durchzubrechen, eine gesellschaftliche Analyse bleibt aus: Der Liebhaber, die Mutter, der Vater, die Brüder, die Schwestern, die Erzählerin – sie alle sind Kinder einer Geschichte, die weiterhin zu ‚knechten‘ vermag, weil sie niemals sich selbst ins Visier nimmt, sondern immer nur den Einzelnen aus dem Gefüge herauslöst und an den Pranger stellt. Das System will nicht als System entlarvt werden, die Geschichte von Krieg und seiner Fortsetzung mit anderen Mitteln wird letztlich im Bezirk des einzelnen Subjekts abgehandelt oder gar nicht. Die realistische Ebene des Bewussten blitzt auf und verschwindet – aus der Perspektive dessen, was dieser Text darstellt, ist das nur konsequent.

Wirkliche Kritik kann in der Logik der Erzählung *Fotze* nur auf der Ebene der Sprache geübt werden. Es gibt in diesem Text kein freies Ich, das erkennt, es gibt nur ein suchendes Ich, das bekennt, letztlich aber im Dickicht der eigenen Gedankenspiralen stecken bleibt. Indem sich das Ich aber artikuliert, entlarvt sich dessen Sprache selbst, sie zeigt sich als Trägerin ewiggestriger Ideologie und verweist auf die eigene deformierende Gewalt.

Es gibt einen einzigen positiv besetzten Raum, es ist der Raum des Lichts und der Stille, er zeigt sich dem erzählenden Ich nicht oft, aber es gibt ihn: im Orgasmus, dem „kleinen Tod“ (S. 94) oder in der Sehnsucht nach dem Tod, dem Verlust des Körpers. In den letzten Passagen der Erzählung taucht die Ich-Erzählerin in einen See, es ist nicht der See des Unbewussten und auch nicht der schlammige See der Kindheit, der für die Schwestern und die Erzählerin eine Gefahr darstellte (vgl. S. 75 f). Es ist ein See, der endlich vom Körper und damit auch von seinen Obsessionen befreit, es ist der Tod: „Was bleibt ist das Schilf. Heute

habe ich den Mut gehabt hineinzugehen. [...] Der Weg zur Mitte führt durch weichen Sand, der langsam in Schlamm übergeht. Der Schlamm ist kalt. Ortswechsel des Körpers“ (S. 122).

Was mit dem Tod zwangsläufig einhergeht, ist das Ende der Sprache. „Der See wurde von Wind gepeitscht und kippte sein Wasser aus“ ist der letzte sich artikulierende Satz, bis „auch er zur Ruhe kommt und ich von allen Worten frei bin“ (S. 122). Der Tod ist Erlösung, ist die Verschmelzung des Ichs mit dem Raum des Lichts und der Stille. Was als vorsichtige Suche nach einer eigenen Sprache begann („[...] wie hätte ich angesichts seiner Worte meine finden können [...]“ S. 43) und zu einem „halluzinatorischen Prosamonolog“⁹ anschwellt, endet – und das mutet wahrlich tragisch an – im freiwilligen Verstummen:¹⁰ „[...] nichts vermissend in meinem wortlosen Sein“ (S. 124).

¹ Waltraud Anna Mitgutsch: Benennen bedeutet Anerkennen. In: Der Standard, 29.10.1993

² Ebenda

³ Elisabeth Reichart: Fotze. Erzählung. Salzburg: Otto Müller Verlag 1993

⁴ Elfriede Jelinek: Lust. Roman. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1989

⁵ azz: Elfriede Jelinek: Lust. In: FAZ 17.03.2002

<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/rezension-belletristik-elfriede-jelinek-lust-152085.html> (Zugriff 28.03.2013)

⁶ Gerhard Moser: Die Nacktheit der Wörter. In: NZZ 11.02.1994

⁷ Thomas Kraft: Elisabeth Reichart. In: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur – KLG, 58. Nlg, S. 2

⁸ Vgl. Walter Vogl: Das Bett der Gewalt. In: Die Presse 02.10.1993

⁹ Ebenda

¹⁰ Verstummen als ein möglicher Begriff zwischen „Schweigen und Verschweigen“, ein Unterschied, auf dem nach Vogl Elisabeth Reichart beharrt: „Aus erstem kommen ihre Texte, letzterem hat sie den Kampf angesagt.“ (Anm. 8)