

WENDE UND KÖRPERDARSTELLUNG IN HENSELS *LÄRCHENAU*

GARBIÑE IZTUETA GOIZUETA
UNIVERSITÄT DES BASKENLANDES
SPANIEN

Zusammenfassung

Heruntergefallene Sieger, Außenseiter und Mitläufer ohne Erfolg bevölkern das Universum der Autorin Kerstin Hensel. Die Wende erleben sie in einer eigenartigen Konstellation, und dadurch wird das Nachwende-Deutschland aus einer oft phantastischen aber auch leidenden Perspektive dargestellt. In dieser Untersuchung wird die Körperdarstellung in Verbindung mit der Wende im Werk Hensels analysiert: es wird vorgeschlagen, Körperdarstellung in Hensels frühen und späteren narrativen Werken (d.h. Vor- und Nachwendewerken) vergleichend zu betrachten. Anhand der Analyse von Texten wie *Hallimasch* und *Lärchenau* wird die Ausgangshypothese begründet, dass der leidende Körper bei Hensel nach und nach im Einklang mit einer politischen Metapher als ein unheilbarer Volkskörper zu interpretieren ist.

Wortregister: Kerstin Hensel, Körper, Grottske, Leiden, Wende

Resumen

El universo literario de Kerstin Hensel está habitado por vencedores caídos, marginados y figuras gregarias sin éxito. Estas figuras experimentan la Caída del Muro desde unas coordenadas muy especiales y a través de estos personajes se presenta la sociedad alemana unificada desde una perspectiva a veces fantástica, siempre dolorosa. En esta contribución se analizará la representación del cuerpo en parte de la obra de Hensel en relación con la Caída del Muro: se trata de comparar la representación del cuerpo en sus obras anteriores y posteriores a la Caída del Muro. Con el análisis de textos tales como *Hallimasch* y *Lärchenau* se defenderá la hipótesis de que la representación del cuerpo en la obra de Hensel merece ser interpretada como una metáfora política, como el cuerpo de un colectivo de difícil cura.

Palabras clave: Kerstin Hensel, cuerpo, grotesco, dolor, Caída del Muro

Kerstin Hensels Prosa wird dadurch gekennzeichnet, dass sie in der deutschen literarischen Vor- und Nachwende-Landschaft ein Universum mit verflochtenen Orten, Figuren, Passagen und Motiven geschaffen hat. Astrid Köhler bezieht sich auf Kontinuitäten, als sie in ihrer Monographie *Brückenschläge: DDR-Autoren vor*

und nach der Wiedervereinigung das Werk Hensels behandelt. In Bezug auf *Hallimasch* weist sie darauf hin, dass Orte, Motive und Figuren in späteren Werken wieder auftauchen.¹ In Hensels bisher letztem Roman *Lärchenau* begegnet der Leser zwei weiblichen Figuren, die die Autorin schon 1984 in der Erzählung *Hallimasch* verwendet hat und die sie in *Lärchenau* in mehreren Variationen auftreten lässt. Die Zwillingsschwester Liese und Lotte Möbius, im Jahr 1885 geboren, fungieren als Hauptfiguren in der Erzählung *Hallimasch*, während sie in *Lärchenau* um 1900 geboren sind und unterschiedliche Relevanz besitzen: Liese tritt als eine ziemlich wichtige Nebenfigur auf, und Lotte ist eine Randerscheinung. Darüber hinaus wird in *Lärchenau* und *Hallimasch* die emotionale Beziehung zwischen den Zwillingsschwester anders fokussiert: in *Hallimasch* geht die Handlung zu Ende, als Liese schwanger ist und das Dorf Katzgrün und ihre durch Situation und ihre Entscheidung verblüffte Zwillingsschwester verlässt. *Lärchenau* stellt die Fortsetzung von Lieses und Lottes Beziehung dar, die Versöhnung und weitere Beziehungsnuancen.

Zur Kontinuität bei Hensel gehört die rekurrente Körperdarstellung eines besonderen Figurentyps, der Hensels Universum bewohnt. Gefallene Sieger, Außenseiter, erfolglose Mitläufer, die kleine deutsche Ortschaften zu entscheidenden Zeitpunkten bewohnen, dienen dazu, ein plastisches Bild der Nationalgeschichte zu geben, da sich Hensel in ihren Erzählungen und Romanen selten mit ausführlichen Passagen auf die große deutsche Geschichte bezieht. Anhand der Analyse der Hauptfiguren von Texten wie *Hallimasch* und *Lärchenau* wird die Ausgangshypothese begründet, dass der Körper bei Hensel nach und nach im Einklang mit einer politischen Metapher als ein unheilbarer Volkskörper zu interpretieren ist.

In *Lärchenau* erlebt der Leser einen komplexen Kosmos mit zahlreichen Ereignissen und kleinen tagtäglichen Geschichten in der Zeit von 1944 bis 2007 in einem Dorf namens Lärchenau. Als Hauptfigur steht Dr. Konarske im Vordergrund, wobei der umfangreiche, komplexe Roman eine reiche Figurenkonstellation aufweist. Als Kind ist der am 6. September 1944 geborene Gunter Konarske ein Sonderling mit eher grotesken Vorlieben, wie gläsernen Spritzenkörpern und Messern. Als Erwachsener steht Dr. Konarske als Macht Ausübender da, weil er in der DDR nach einer erfolgreichen Arztkarriere strebt. In der deutschen Nachwendegesellschaft von Lärchenau ist diese Figur eine Leitfigur. Extrem ehrgeizig, überschreitet er jede moralische und ethische Grenze in seiner Karriere, indem er mit Medikamenten experimentiert und sie an Patienten und sogar an seiner Ehefrau Adele ausprobiert.

¹ KÖHLER, ASTRID, *Brückenschläge: DDR-Autoren vor und nach der Wiedervereinigung*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2007, S. 188-189.

Die zweite Hauptfigur des Romans *Lärchenau* steht im Gegensatz dazu für das exotische und als verdächtig betrachtete Anderssein. Adele wurde am selben Tag wie Gunter Konarske im kleinen Dorf Katzgrün von der alleinstehenden Mutter und Hauptfigur der früheren Erzählung *Hallimasch*, Liese Möbius, geboren. Als Baby zieht Adele im Jahr 1945 mit ihrer Mutter nach Berlin, und nach Lieses frühem Tod wird sie im Alter von dreizehn Jahren in ein Waisenhaus aufgenommen, bevor sie 1961 in Lärchenau ihre berufliche Ausbildung beginnt, ein Jahr später Gunter kennenlernt und ihn heiratet. Um beide Hauptfiguren (Gunter Konarske und Adele) überleben mehrere Figuren, bei denen die Körperdarstellung und die Beziehung des Selbst zum eigenen Körper im Mittelpunkt der Betrachtung steht: es handelt sich um Rosie, Gunters Mutter und um Liese, Adeles Mutter.

Den Beginn der Wende erfährt *Lärchenau* als historisches Ereignis in einem narkotisierten Zustand. Keine Hauptfigur der Lärchenauer Konstellation erlebt die Nacht des Mauerfalls bei vollem Bewusstsein: Dr. Gunter Konarske befindet sich in Chicago und erhält die Nachricht über die Medien, ebenso wie Adele, die den Abend ohne Fernseher und betrunken verbringt. Die Wende als Haupterlebnis ihrer emotionalen Biographien bleibt ausgeschlossen, wird in die Handlung nicht mit einbezogen. Der Erzähler bietet eine Zusammenfassung der Chronik des Dorfes in den folgenden Monaten, so dass der Leser Anspielungen auf die wesentlichen sozialen Veränderungen Deutschlands im Jahr 1990 erhält. Über die politische Dimension der Wende schweigt sich der Roman aus. Er lässt den Faden des Plots abreißen, um die wichtigsten täglichen und institutionellen Veränderungen des kleinen Dorfes Lärchenau im August 1990 zusammenzufassen. In Paragraphen bietet Hensel das Bild nicht nur eines einzigen Dorfes, sondern auch der ganzen deutschen Gesellschaft.

Im August 1990 wurde die Lärchenauer Dorfstrasse wegen Erneuerungsarbeiten als nur einseitig befahrbar erklärt. Innerhalb einer Woche waren Risse Schlaglöcher Bodenwellen verschwunden. [...]

Im selben Monat ging das VEB Sägewerk, ebenso wie der staatliche Holzhandel, wieder in die Hände ihrer einstigen Besitzer über. [...]

Im August 1990 eröffnete eine bayerische Dachdeckerfirma ihr Geschäft und bot den Lärchenauern Kredit an. [...]

Im August 1990 quittierte Frau Bäffke den Schuldienst, verließ mit ihrer Familie das Dorf und nahm eine Arbeit als Wäschereihelferin im Altersheim der Kreisstadt an. Kinder waren Frau Bäffke plötzlich unheimlich geworden, vor allem weil in Lärchenaus kleiner Schule keiner mehr recht wußte, was wie zu lehren und lernen sei und viele Kinder sich plötzlich auffällig verhielten.²

² HENSEL, KERSTIN, *Lärchenau*. München: Luchterhand, 2007, S. 270-274.

Mit leichten Pinselstrichen werden die Folgen der Wende in den Bereichen des Eigentums, der Infrastruktur, des Bildungssystems usw. aufgezeichnet. Besonders interessant ist die Orientierungslosigkeit im Bereich der Lebens- und Erziehungsprinzipien.

Eine ähnliche Chronik wird der Lärchenauer Erzähler erst wieder zum Jahr 2007 anbieten. Daher kann man zum Schluss kommen, dass man die Wende und ihre Verinnerlichung in Hensels Romanen eher z.B. in der Körperdarstellung der Hauptfiguren wahrnehmen kann als in ausführlichen und chronologisch präzisen Anspielungen auf die historische Entwicklung des Landes. Hensels Werke sind von der tagtäglichen Realität der DDR und des Nachwende-Deutschlands stark geprägt.³ Das fiktionale Universum ist definitiv in einer schnell identifizierbaren Lage zu verorten, nach der Wende aber verschwinden die bis dahin im Roman häufig vorkommenden Jahresangaben. Parallel dazu bleibt die allegorische bzw. plastische Darstellung der Geschichte viel stärker in dem letzten Teil des Romans.⁴

Für die Analyse der Hauptfiguren in *Lärchenau* als politische Metapher bietet Astrid Köhler eine interessante Klassifizierung, die als Ausgangspunkt dienen kann. Demzufolge treffen wir in Hensels Romanen vier Figurentypen: die Überangepassten, die vergeblich Aufbegehrenden, die Aufrührer und die fröhlich Subversiven.⁵ In diesem Beitrag interessieren wir uns im Zusammenhang mit den Hauptfiguren des Romans *Lärchenau* besonders für die Überangepassten und die vergeblich Aufbegehrenden. Als Gemeinsamkeit dieser vier Figurentypen ist auf jeden Fall auf das physische Leiden hinzuweisen: Hensels Figuren sind vorwiegend stark leidende Figuren, ihre Körper werden als traumatisiert und schwer heilbar dargestellt. Da wir davon ausgehen, dass die Körperdarstellung in Hensels Werk als

³ Zu dem Thema der grotesken Körperdarstellung in *Falscher Hase*, siehe IZTUETA, GARBINE, „Identitätsstiftung durch Subversion in der Nachwende am Beispiel von *Helden wie wir* und *Falscher Hase*“. In: *Estudios Filológicos Alemanes*, 2007, H.13, S. 605-613.

⁴ Wir stimmen mit Lyn Marven überein, dass Körperbilder in Hensels Werken als allegorische Darstellung der Misshandlung des Individuums zu verstehen sind. Über einen direkten Bezug auf den sozialen und historischen Hintergrund bleiben wir aber skeptisch: „Hensel’s texts continually invoke their context, directly and through allegory, and the grotesque vision which pervades her work, from images of the body to her depiction of the state’s exploitation and physical abuse of individuals, is rooted in the reality of life in the GDR. Her intention is not to portray the effects of this reality on the individual’s psyche, as Herta Müller does with her narratives of trauma, but rather to show how the individual is determined by its [reality’s] structures and values. In order to do so, she employs an external perspective, as opposed to trauma’s necessarily internal one.“ MARVEN, LYN, „Kerstin Hensel: ‚Wer ‚draussen‘ steht, kann deutlicher sehen““. In: *Body and Narrative in Contemporary Literatures in German: Herta Müller, Libuse Moniková, Kerstin Hensel*. Oxford: Clarendon Press, 2006, S. 180-243, S. 181-182.

⁵ KÖHLER, ASTRID, „Kerstin Hensel: Geschichten vom Irrsinn des Alltags. In: *Brückenschläge: DDR-Autoren vor und nach der Wiedervereinigung*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2007, S. 187-211, S. 200-205.

Darstellungen des Volkes gemeint ist, wird Deutschland als leidender Körper präsentiert.⁶

Das Leiden der Henselschen Figuren hat unterschiedliche Ursachen, was auch ein reiches Volksbild ermöglicht. Für die Analyse des Romans *Lärchenau* aus der Perspektive der Körperdarstellung kann man von drei Modalitäten des physischen Leidens ausgehen:

1. Begehren

In *Lärchenau* scheint die Welt anhand der Figurenkonstellation in zwei Personentypen aufgeteilt zu sein: die Begehrenden und die Machtausübenden. Macht- und Abhängigkeitsbeziehungen stehen im Vordergrund des Lärchenauer Kosmos, wo Hauptfiguren in der Entwicklung des Plots wahrscheinlich beide, begehrende und machtausübende, Facetten aufweisen. Letzten Endes herrscht in jeder Figur eine oft über die andere, wobei die dominante Facette sich in Körperreaktionen und Körperdarstellungen des Erzählers nachvollziehen lässt.

Bei mehreren Lärchenauer Figuren ist das unkontrollierte Essen und Trinken als Ausdruck der existenziellen Begierde weit verbreitet. Adele gilt in diesem Zusammenhang als die wichtigste begehrende Figur, wie es ihr unersättliches Verhalten bei Essen, Trinken und Sex vermittelt. Schon als Kind wird auf ihre extreme Neigung zu Pralinen hingewiesen, auch wenn sie sich nach Verzehr brechen muss:

In der Nacht stand Adele heimlich auf, tappte barfuß in die Küche. Dort holte sie aus dem Schrank die restlichen Pralinen. Trotz Bauchweh verspeiste sie die Süßigkeit und träumte sich in die Gewißheit, endlich eine richtige Prinzessin zu sein.⁷

Ihre Begierde richtet sich als kleines Kind auf diesen Traum und auf ihre außerordentlich kräftige Mutter, Liese Möbius. Adeles Beziehung zu ihrer Mutter ist ambivalent, da die Tochter sich auch fürchtet, als erwachsene Frau ihrer Mutter ähnlich zu werden: die reine Existenz von Ähnlichkeiten und Unterschieden zwischen Mutter und Tochter fügen Adele Leid zu. Die Bewunderung des Kindes für die Stärke ihrer Mutter besteht parallel zu der abstoßenden Vorstellung, selbst als

⁶ „Der groteske Körper ist der *body politic* des Volkes“ bestätigt Elke Brüns schon in Bezug auf *Helden wie wir*. BRÜNS, ELKE, *Nach dem Mauerfall: Eine Literaturgeschichte der Entgrenzung*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2006, S. 121.

⁷ HENSEL, KERSTIN, *Lärchenau*. München: Luchterhand, 2007, S. 87.

erwachsene Frau ihrer Mutter ähnlich zu werden. Adeles Identität scheint in der Gegenwart ihrer Mutter zu oszillieren.

Begierde und Abstoßung sind häufige Empfindungen bei Hensels Figuren. Adeles Begierde und Frust ihrem Mann Gunter Konarske gegenüber wird Jahre später durch die Unkontrollierbarkeit körperlicher Triebe gekennzeichnet. Am Tag von Adeles und Gunters 40. Geburtstag fühlt sich Adele wehrlos, als ihr Mann ihr gegenüber – still oder laut – Vorwürfe gegen ihre Falten oder die Fahrlässigkeit bei der Erziehung ihres Sohnes erhebt:

Stück um Stück verzehrend, spürte sie [Adele] Erweckendes. Schalt sie sich bis eben ihrer Schwäche, da sie nicht in der Lage war, Gunter in seinen ausfälligen Momenten die Stirn zu bieten, fühlte sie sich nun zur Rache bestimmt, wohl auch deswegen, weil Adeles Leben im märkischen Lärchenau ungenutzt verstrich.⁸

Die untrennbare Dichotomie Begierde/Abstoßung bei Adele erinnert uns an denselben Zwiespalt zwischen ihrer Mutter Liese und Lotte in der Erzählung *Hallimasch*. In *Hallimasch* drückt sich der Erzähler mit der Dichotomie Hunger/Hass aus, da neben dem seit der Kindheit stark gebliebenen Gefühl der ewigen Unzertrennbarkeit zwischen den Zwillingen mit der Zeit gegenseitiger Hass entstehen wird. Zum ersten Weihnachtsfest nach dem Tod ihrer Mutter Elisabeth entsteht diese neue Konstellation. Es handelt sich um eine traurige Szene, wo Liese und Lotte während des üppigen Weihnachtssessens energisch stopfen und gleichzeitig eine gewaltige Feier inszenieren, worunter beide leiden:

Während des Essens schauen [Liese und Lotte] sich von der Seite an, schnell unauffällig, so daß es die andere nicht bemerkt. Sie sehen sich ins kauende Gesicht, in fette Lippen, mahlende Zähne, Abscheu kommt in ihnen auf, den, den sie mit in den Braten gestopft hatten oder der aus dem Wein kommt oder hinterm dunkelgrünen Wald hervor.[...] Haß kommt auf Hunger kommt auf. [...] Sie nagen es ab mit heißem Appetit, glühend vor Wut und Verzweiflung, die Gans war vorzüglich gefüllt dieses Jahr.⁹

Das erste Weihnachtsfest nach Elisabeths Tod symbolisiert das Erwachsenwerden beider Schwestern, denen zum ersten Mal die eigene Identität und die der anderen bewusst wird, so dass es infolgedessen möglich ist, die gegenüber sitzende Zwillingsschwester kritisch zu betrachten. Eine große Einsamkeit entsteht aus diesem Bewusstsein. Der auf den ersten Blick unerwartete Gegensatz zwischen Einsamkeitsgefühl und Zwillingenbeziehung wird sehr plastisch mit der Dichotomie

⁸ HENSEL, KERSTIN, *Lärchenau*. München: Luchterhand, 2007, S. 246-247.

⁹ HENSEL, KERSTIN, *Lärchenau*. München: Luchterhand, 2007, S. 92.

Begierde/Abstoßung bzw. Hunger/Hass in Einklang gebracht. Wie es schon in *Falscher Hase* der Fall war, steht der Appetit als Ausdruck von Frust, Wut und Hoffnungslosigkeit genau wie Aufruf für Trost.

Wenn unkontrolliertes Essen und Trinken und sexueller Trieb als Trost gegen Schmerz fungieren, steht Rosie (Gunter Konarskes Mutter) für die Gegenpole zu dieser Flucht vor dem Schmerz. Rosies Begehren richtet sich interessanterweise auf Schmerz. Von einer gewaltsamen Vater-Tochter-Beziehung stark geprägt, erlebt Rosie als junge Frau Schmerzlosigkeit als eine eine Art Tod:

Rosie stand vor dem Ehebett, in dessen rechter Hälfte Vater lag. Wie immer. Die Jacke hatte er ausgezogen, das Hemd war geöffnet und Rosie sah, was sie immer sah: die Silberdrahtlocken auf Vaters Brust, die das Mädchen herabzogen, vor dem Bett niederknien, den Kopf senken ließen, bis Rosies Gesicht die Locken erreichten, bis er sich darauf legte mit sanftem Reiben der Wange. Rosie roch Vaters Gewöll, die Haut, und jetzt hörte sie, wie Vaters Herz bocksprang, und er flüsterte: „Mach wieder jut, watte versaut hast.“ Rosie wünschte, das Drahthaar möge tausend Volt Strom enthalten und sie durch- und durchschneiden. Jetzt packte er sie an den Ohren, drehte und zwirbelte sie. Rosie wimmerte pflichtgemäß, bis Otto Konarske aufstöhnte und die Ohren seiner Tochter losließ.¹⁰

Als Folge dieser den Verdacht von Inzest beschwörenden, gewaltsamen Beziehung versteht Rosie das Leben als körperliches Leiden, und nach dem Tod ihres Vaters träumt sie vom Wiedererwachen zum Leben. Ohne den Gewalttäter in ihrer Umgebung, der ihr Schmerz und Leiden zufügt, findet Rosie Konarske eine einzige Alternative gegen die Betäubung: Selbstverletzung. Ihre erste große Liebe zu Dr. Lingott führt sie nicht zu einem glücklichen Leben, da ihr Geliebter und Vorgesetzter Dr. Lingott vor der Geburt ihres Sohnes Gunter deportiert wird. Da sie Emotionen immer in Verbindung mit Schmerz empfindet, herrscht ein Unbewusstseins-Zustand in Rosies Leben, bis der 1945 neu eingestellte Doktor Krause nach der Deportation von Doktor Lingott ihre Sehnsucht erweckt. Rosies starke Sehnsucht nach Doktor Krause somatisiert sie auch nicht anders als durch Selbstverletzung:

Nachts, in der Küche, als Emma [Rosies Mutter] und Gunter schliefen, stach sich Rosie mit einer Spritze in die Vene und nahm sich selbst Blut ab. Nur ein paar Milliliter. Ein Toilettenspiegel, den sie auf den Fußboden legte, diente Rosie dazu, um sich, mit entblösten Genitalien über ihn hockend, das Blut mittels Katheter durch die Harnröhre in die Blase zu injizieren.¹¹

¹⁰ HENSEL, KERSTIN, *Lärchenau*. München: Luchterhand, 2007, S. 17-18.

¹¹ HENSEL, KERSTIN, *Lärchenau*. München: Luchterhand, 2007, S. 73.

Selbstverletzung und Kranksein scheint in der Tat die einzige Kommunikationsmöglichkeit zwischen Rosie und der Welt zu sein; es handelt sich daher um eine gescheiterte Kommunikation. Sogar Mutter und Sohn können nicht kommunizieren, obwohl sie jahrelang zusammen wohnen. Rosie schlägt Gunter dem Kind sogar Verletzen als Kinderspiel vor, ohne dass der Kleine sich diesem Kommunikationscode anschliesst:

Vorm Schlafengehen, da Rosie Gunter stets ein Lied vorsang oder eine Geschichte erzählte, forderte sie an diesem Abend selbst etwas von ihrem Sohn. So von Taubheit war ihr Leib erfüllt, daß sie eine Nagelschere nahm, ihren Blusenärmel hochschob und den Dreijährigen bat, er möge ihr das Wehweh aus dem Arm schneiden. Gehorsam untersuchte Gunter den Arm seiner Mutter. Wie Spinnenbeine fühlten sich die Finger des Kinders an. In Erwartung des Schmerzens schloß sie die Augen. Gunter hatte die Schere zu Boden geworfen, sich in die Bettdecke gehüllt und wollte nur noch schlafen.¹²

Rosies emotionales Leben hat sich immer in Umfeld der Medizin entfaltet, nämlich als Geliebte und Mutter von Ärzten (als Frau von Rochus Lingott, Mutter von Gunter Konarske) und als Frau, die hoffnungslos in Doktor Krause verliebt ist. Rosie kann ihre Gefühle nur durch Selbstverletzung ausdrücken, und ihre Beziehung zu den Menschen versteht sie nur als Heilung: bei Doktor Krause sehnt sie sich danach, geheilt zu werden, sie zeigt keinen weiteren Wunsch, eine Liebesbeziehung einzugehen:

Doktor Krause beugte sich über Rosie. Ihre Augen verrieten nichts. Nur der linke Arm war geschwollen, rot angelaufen die Finger. Doktor Krause diagnostizierte ein Lymphödem, doch auch in diesem Fall war ihm die Ursache ein Rätsel. [...] Hätte er jeden anderen Patienten mit solch ausgeprägten Symptomen ins Krankenhaus überwiesen, packte ihn im Fall Rosie Konarske der Ehrgeiz, sie ganz allein zu behandeln. [...] Rosie seufzte. Jetzt hatte sie ihn. Und alles, was sie wollte. Mir hilfst du, dachte sie.¹³

Die vorgetäuschte Krankheit mit den selbstverursachten Symptomen erweckt den Ehrgeiz des Doktors, er verwandelt sich in einen Begehrenden. Währenddessen wird Rosies Begehren vorübergehend gesättigt: sie sehnt sich danach, von ihrem Geliebten körperlich behandelt zu werden.¹⁴

¹² HENSEL, KERSTIN, *Lärchenau*. München: Luchterhand, 2007, S. 65-66.

¹³ HENSEL, KERSTIN, *Lärchenau*. München: Luchterhand, 2007, S. 121.

¹⁴ Obwohl Rosie in der Tat Krankenschwester ist, träumt sie davon, Patientin zu werden, um die intensive Aufmerksamkeit des Doktor Rochau zu bekommen: „von Tag zu Tag wurde die Hoffnung stärker, der Doktor würde in jedem Patienten, der vor ihm auf der Liege lag, sie, Schwester Rosie sehen“. HENSEL, KERSTIN, *Lärchenau*. München: Luchterhand, 2007, S. 69.

Paradoxe Weise begeht Rosie nach langen Jahren von Selbstverletzungen ausgerechnet einen Selbstmord ohne Wunde, indem sie sich vergiftet und in ihren letzten Minuten die Betäubung genießt. Der Kreis scheint am Ende geschlossen zu sein. Man kann ihn nicht verlassen.

2. Unverständnis für den eigenen Körper

Das Leiden der Henselschen Figuren entsteht sehr oft aufgrund der Selbstentfremdung, was wiederum andere Merkmale als Begierde zeigt. Das Begehren führt zu einem unbefriedigten Zustand, die eigene Identität wird in diesem Zusammenhang nicht in Frage gestellt. Selbstentfremdung übt eine besondere Art starker Selbstkritik aus, was auch Leiden verursacht.

Bei Hensels Figuren handelt es sich einerseits um Figuren, die sich ihren körperlichen Bedürfnissen hingeben, wobei die Psyche und der Körper zusammen gegen den Frust des Lebens alliiert sind. Zwiespalt zwischen beiden ist ab und zu in Hensels Figuren ein Hinweis darauf, dass die Psyche mit dem eigenen Körper nicht richtig kommunizieren kann. Mangel an Kommunikation mit dem Selbst führt gleichzeitig zur Identitätskrise.

In *Lärchenau* steht eine zentrale Figur vor allem als Beispiel dieses Sich-Nicht-Wiedererkennens: Adele. Vorläuferinnen sind auf jeden Fall Adeles Mutter Liese und Lotte in *Hallimasch*. Eine groteske und abstoßende Vorstellung dieses Unverständnisses für das Selbst ist die körperliche Entwicklung der heranwachsenden Liese und Lotte. Plötzlich und unerbittlich werden mit der Adoleszenz ihre Gesichter mit rötlichen Flecken und Pusteln übersät, und ihre Körper werden fülliger:

Was ist da zu sehen? Gleichzeitig, vorerst im Spiegel, erblicken sie ihre runden pausbäckigen Gesichter, auf denen sich eines Tages rötliche Flecken zu Pusteln bilden, Wangen und Stirn einnehmen, groß und gelb werden. [...] Die Kleider sind ihnen zu eng geworden. Sie spannen über den Hintern und über den Brüsten, von denen die Zwillinge schon reichlich vorzuweisen haben. Als sich Liese mit der Stecknadel gerade Lottes Stirn nähert, macht es ratsch –Lieses Rückenpartie des rosa Kleides reißt auseinander und läßt fleckige Haut erkennen.¹⁵

Neben dem abstoßenden Bild der Pusteln wird auch auf die Fülle der Brüste hingewiesen. Ihre Körper scheinen zu diesem Zeitpunkt ihren eigenen Lauf zu nehmen, ohne dass die Mädchen davon etwas ahnen. Die Orientierungslosigkeit

¹⁵ HENSEL, KERSTIN, *Hallimasch*. Halle-Leipzig: Mitteldeutscher Verlag, 1989, S. 88-89.

beider Mädchen stammt aus dem natürlichen Verlauf des Lebens, während dagegen Adeles Mangel an Kommunikation mit ihrem eigenen Körper eine ganz andere Konnotation zeigt.

In der unbefriedigten Figur der Adele entsteht eine Spannung, in diesem Fall handelt es sich aber um den Gegensatz zwischen unkontrollierbaren körperlichen Bedürfnissen (Essen, Trinken, Sex) und dem unnatürlichen körperlichen Verjüngungsprozess. Die unkontrollierbaren Bedürfnisse stellen die natürliche Quintessenz der menschlichen Figur dar, während das Experiment ihres Mannes mit den so genannten Vitaminspritzen Adele dazu führt, ihre eigene Identität in Frage zu stellen:

Und als sie [Adele] im Badezimmer ihr Haar mit goldenen Spangen feststeckte, drehte sie sich vorm Spiegel und fragte ihn: „Wie alt bin ich eigentlich?“ Und der Spiegel antwortete: „Alt genug“. Da lachte Adele und strich sich über die Haut, wo gerade ein letztes Fältchen unsichtbar wurde.¹⁶

Aufgrund der Vitaminenspritzen wird Adele jeden Tag jünger, bis sie sich gegen Ende des Romans (im Alter von 55 Jahren) in ein kleines Mädchen verwandelt. Das Experiment hat offensichtlich den natürlichen Einfluss der Zeit auf ihren Körper verändert und dazu geführt, dass Adele ihr echtes Alter vergisst bzw. es nicht erkennen kann. Es handelt sich letzten Endes um die Schwierigkeit, sich wiederzuerkennen. Das Experiment entwickelt sich so, dass es für Adele physisch und psychologisch schmerzhaft wird, da sie am Ende des Romans von ihrem eigenen Mann wie ein Versuchstier eingesperrt wird. Das führt sie zum auswegslosen Leid, und als einzige Option bleibt ihr der gewaltsame Tod.

3. Leidende Körper unter der Kontrolle des Anderen

Der Erzählweise zufolge kann sich der Leser Adele nicht nur als gierigen Mund und orientierungslose Frau vorstellen, sondern auch als schönes junges Haar und als vordringende Brust. Bemerkenswert ist, dass Adele durch die Festlegung auf zwei Körperteile nachgezeichnet wird, die stark von sexueller Bedeutung gekennzeichnet sind. In diesem Zusammenhang wird sie als besonders für ihren Ehemann begehrtes Objekt dargestellt. Im Gegensatz dazu und als begehrende Figur und als Frau, die ihren Körper nicht vollständig versteht, fungiert Adele jedoch als zwar agierendes aber letztlich scheiterndes Subjekt.

¹⁶ HENSEL, KERSTIN, *Lärchenau*. München: Luchterhand, 2007, S. 391.

Der natürliche Alterungsprozess ihres Körpers wird durch medizinische Experimente des Ehemannes kontrolliert und manipuliert: „Gunter Konarske injizierte Adele eine Flüssigkeit in den Oberarm und versprach, daß Adele alles haben sollte, was sie begehrte“.¹⁷ Als Machtfigur wird Doktor Konarske seine Kenntnisse über menschliche Gefühle und Empfindlichkeiten für seine eigenen Interessen nutzen. Daher wird Konarskes und Adeles Liebesbeziehung als eine sich immer mehr verstärkende Machtausübung gezeigt. In diesem Zusammenhang ist das Leid zwiefach, da Adele einerseits unter dem Experiment leidet und andererseits der Misshandlung ihres Mannes gegenüber wehrlos ist. Adele als begehrendes und sich in Frage stellendes Subjekt stößt ständig mit ihrer Position als manipuliertes Objekt zusammen. Seit früheren Ehezeiten bezieht sich der Erzähler auf die zwiespältige Beziehung, die Adele zu diesem Zeitpunkt trotzdem glücklich macht:

Manchmal vergaß er ihren Namen. Manchmal nannte er sie Mauseprinzessin und lachte, wenn sie diesen Namen abscheulich fand. Nach jeder Demütigung, die Konarske seiner Frau verabreichte, fühlte sich diese erweckt. Jede Herablassung, jede Beleidigung verschaffte ihr gleichsam Widerwillen als auch Lust. Nach jedem Kampf gab es nur einen Sieger: Konarske. Aber Adele nannte es Glück.¹⁸

Konarskes Machtausübung wird so deutlich dargestellt, dass es ihm sogar gelingt, dem Opfer seine Gewalt als Glück erscheinen zu lassen. Darüber hinaus wird Gunter Konarske selbst als literarische Figur im Einklang mit zwei Elementen und zwei Handlungen präsentiert, die mit der Machtausübung verbunden sind: Spritze bzw. medizinische Behandlung und Phallus bzw. sexuelle Spiele. Hensel spiegelt die eheliche Beziehung und Kommunikation zwischen Gunter Konarske und Adele fast ausschließlich durch Geschlechtsverkehr und medizinische Behandlung wider: er erfüllt seine sexuelle Gier, indem er Adele mit unterschiedlichen perversen Spielen erschreckt, was seine Lust weckt. Die körperliche Kommunikation zwischen Adele und Gunter Konarske beruht auch auf physischem und psychologischem Schmerz:

Er wußte: Am besten gelingt das Spiel, wenn Adele mehrere Tage allein geblieben ist. Dann war sie hungrig, begehrte seine Gegenwart und vor allem – Konarske hatte es seit Monaten analysiert – erregte sie, wenn sie am Boden ihrer Erwartungen lag. Konarske selbst feuerte es an, wenn er grausame Spiele spielte und dann den Schrecken aus Adeles Augen destillierte. So präparierte er einmal Adeles Nachthemd mit einem Pulver, das er aus zerstoßenem Hagebuttensamen gewonnen hatte. Wie Konarske seine Frau dann erblickte, von heftigem Brennen und Jucken ergriffen, wie die Haut sich feurig rötete und Quaddeln schwellen, da trieb es den Arzt zu höchster Lust. Und er streute das Pulver, pfefferte nach, bis Adele weinte und im gleichen Augenblick

¹⁷ HENSEL, KERSTIN, *Lärchenau*. München: Luchterhand, 2007, S. 347.

¹⁸ HENSEL, KERSTIN, *Lärchenau*. München: Luchterhand, 2007, S. 193.

ihrem Mann vor die Füße rutschte. Konarske schleifte sie über den Flur ins Badezimmer, wo er sie in die Wanne setzte, selbst hinterherstieg, die Dusche aufdrehte und Adeles Brennen nicht nur mit Wasser löschte.¹⁹

Er kontrolliert sie auch insofern, als er sie zu seiner Patientin und einem Versuchsobjekt macht;²⁰ er selbst gibt ihr oft die tägliche Spritze. Gunter Konarske ist eine handlungsstarke und Macht ausübende Figur, während Adele als eine doppelgesichtige Figur zu betrachten ist, die als Agierende aber auch als Objekt konzipiert ist. Im Vergleich zu *Hallimasch* weist die Präsenz der Macht als Begriff und als Motor des täglichen Lebens stärkere Wurzeln in *Lärchenau* auf.

In *Hallimasch* erhält der Leser eine Anspielung auf den Besuch Hitlers im märkischen Deutschland, aber eine weitere Entwicklung über die Rolle der Machtbeziehungen im tagtäglichen Leben ist kaum spürbar. Liese wird in *Hallimasch* als eine begehrende Figur dargestellt, die auch ihren Körper und ihre Sehnsucht nach Liebe und Ferne nicht verstehen kann. Im Gegensatz dazu sehnt sich Lotte nach der vergangenen Unzertrennlichkeit mit ihrer Schwester. Ihr Begehren richtet sich auf die Vergangenheit. Eine Machtbeziehung entsteht in der Erzählung aber nicht.

Die Körperdarstellung der Hauptfiguren und von zwei Nebenfiguren (Rosie und Liese) in *Lärchenau* kann uns als Muster für ein Stimmungsbild des Volkes in der deutschen Nachwendzeit dienen, da das Bild des Volkes erst durch eine tiefe und eingehende Analyse der gesamten Figurenkonstellation von *Lärchenau* ermöglicht wird. Wir gehen auf jeden Fall davon aus, dass die Wende in der fiktionalen Welt im Hintergrund bleibt, dass sie aber in den konkreten körperlichen Details immer präsent ist. Die Körperdarstellung als politische Metapher weist in *Lärchenau* darauf hin, dass das Leiden unter Machtbeziehungen und Orientierungslosigkeit keine zufriedenstellende Lösung findet. Die zurückblickende Haltung herrscht vor, wenn wir u.a. die Beispiele von Adele und Rosie nehmen. Um ihre Begierde zu beruhigen, wenden sie sich zur Kindheit zurück und finden letzten Endes einen unnatürlichen Tod. Rosie sehnt sich nach der Aufmerksamkeit eines kleinenn kranken Mädchens, während sich Adele aufgrund des Experiments in ein 6-jähriges Mädchen

¹⁹ HENSEL, KERSTIN, *Lärchenau*. München: Luchterhand, 2007, S. 226.

²⁰ Auf Phallus und Spritze als körperliche Verlängerung verstanden, wird die Identität von Doktor Konarske reduziert. Der Akzent auf Geschlechtsorgane und den Mund bei der grotesken Körperdarstellung weist zwei unterschiedliche groteske Einstellungen zur Welt auf. Die hervorspringenden Körperteile (Nase, Ohren, Phallus, Brust) sind Beispiel für eine agierende und provozierende Haltung zur Welt, während der mit dem Verschlingen verbundene Mund und der Bauch ein defensives Bild darstellen. Der Mund und der Bauch beherrschen die Hindernisse der Welt, sie vernichten sie sogar. Verschlingen im Grotesken wird als uraltes ambivalentes Motiv von Tod und Vernichtung interpretiert. BACHTIN, MICHAEL, „Die groteske Körperkonzeption und ihre Quellen“. In: *Rabelais und seine Welt: Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt: Suhrkamp, 1995, S. 345-412, S. 366.

verwandelt. Rosie verursacht ihren eigenen Tod, während Adele zu Tode geprügelt wird. In einem Land und zu einer Zeit von radikalen Veränderungen wird mit beiden Figuren auf eine sehr körperliche Weise darauf hingewiesen, dass die Gesellschaft nicht vorwärtskommt, sondern sich in Kreisen entwickelt.

In dieser Hinsicht ist besonders interessant, parallel zum tragischen Schicksal beider Figuren in *Lärchenau* die retrospektive Passage des Erzählers zu lesen, wo die wichtigsten Ereignissen des Dorfes im Jahr 2007 dargestellt werden:

Im August 2007 fand sich ein Investor aus Kaiserslautern, der „Timm Fleischerei“ kaufte und zu einem „Retro-Gourmet-Party-Service auf Bio-Basis“ umstrukturierte. [...] Nach einem Monat blieb die Kundschaft, die von weit her angereist kam, weg. Der Investor mußte aufgeben. Wenige Wochen nach dessen Insolvenz wurde vom Enkel Ole Mannschatz' „Timm Fleischerei“ mit ländlich-rustikalem Wurst- und Speisensortiment wiedereröffnet. Den Lärchenauern gefiel es.²¹

Mit diesem Beispiel gelingt es dem Erzähler, den Lesern einen Eindruck der mangelnden inneren Wende an diesem kleinen Ort zu vermitteln. Die politische, wirtschaftliche und soziale Entwicklung der Nachwendezeit scheint die tiefste Innerlichkeit der Lärchenauer noch nicht erreicht zu haben.

Als radikal verinnerlichte Merkmale der Lärchenauer Figuren sind Begierde, Unverständnis und Leiden unter der Kontrolle der anderen zu verstehen. Da Hensels Erzähler die Sorgen, Gedanken, Hoffnungen und Ängste der Figuren in Bezug auf das historische Ereignis der Wende nicht vermittelt, können diese drei Varianten des körperlichen Leidens² dem Leser im symbolischen Sinne dabei helfen, die Henselsche Wahrnehmung der deutschen Nachwendezeit-Gesellschaft zu analysieren: Hensels narrative Texte könnte man als ein Bild der Individuen verstehen, die die Orientierungslosigkeit provozierende Wende als durch Begehren hervorgerufenen Prozess konzipieren, wobei sie sich im Spiegel nicht mehr wiedererkennen können und unter dem Verlust der Selbstbestimmung leiden. Beruhigung, Unverständnis für das Selbst und die Welt und die Minderwertigkeitsgefühl des Individuums gegenüber den kräftigen Mächten bleiben als Kontinuität in Hensels Figuren erkennbar.

²¹ HENSEL, KERSTIN, *Lärchenau*. München: Luchterhand, 2007, S. 439-440.

BIBLIOGRAPHIE

- BACHTIN, MICHAÏL, „Die groteske Körperkonzeption und ihre Quellen“. In: *Rabelais und seine Welt: Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt: Suhrkamp, 1995, S. 345-412.
- BRÜNS, ELKE, „Körper, Familie, Paar: Literarische Bilder der Wiedervereinigung“. In: KNOBLOCH, HANS-JÖRG und KOOPMANN, HELMUT (Hg.), *Der gesamtdeutsche Roman seit der Wiedervereinigung*. Tübingen: Stauffenburg, 2003, 197-210.
- , *Nach dem Mauerfall: Eine Literaturgeschichte der Entgrenzung*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2006.
- HENSEL, KERSTIN, *Lärchenau*. München: Luchterhand, 2007.
- , *Hallimasch*. Halle-Leipzig: Mitteldeutscher Verlag, 1989.
- IZTUETA, GARBIÑE, „Identitätsstiftung durch Subversion in der Nachwende am Beispiel von *Helden wie wir* und *Falscher Hase*“. In: *Estudios Filológicos Alemanes*, 2007, H.13, S. 605-613.
- KÖHLER, ASTRID, *Brückenschläge: DDR-Autoren vor und nach der Wiedervereinigung*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2007.
- MARVEN, LYN, „Kerstin Hensel: ‚Wer ‚draußen‘ steht, kann deutlicher sehen““. In: *Body and Narrative in Contemporary Literatures in German: Herta Müller, Libuse Moniková, Kerstin Hensel*. Oxford: Clarendon Press, 2006, S. 180-243.
- TWARK, JILL, *Humor, Satire, and Identity: Eastern German Literature in the 1990s*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2007.