

## Digitales Journal für Philologie

Sonderausgabe # 3:

### Autor und Werk. Wechselwirkungen und Perspektiven

Hg. v. Svetlana Efimova

#### AUTORIN

Marie Lindskov Hansen (Berlin)

#### TITEL

Haut – Werk – Sprache. Autofiktion und Intertextualität im Roman »Huden er det elastiske hylster der omgiver hele legemet« von Bjørn Rasmussen

#### ERSCHIENEN IN

Svetlana Efimova (Hg.): *Autor und Werk. Wechselwirkungen und Perspektiven*. Sonderausgabe # 3 von *Textpraxis. Digitales Journal für Philologie* (2.2018)/[www.textpraxis.net](http://www.textpraxis.net)

URL: <http://www.textpraxis.net/marie-lindskov-hansen-haut-werk-sprache>

URN: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:6-77159499064>

DOI: <http://dx.doi.org/10.17879/77159498717>

URN und DOI dienen der langfristigen Auffindbarkeit des Dokuments.

#### EMPFOHLENE ZITIERWEISE

Marie Lindskov Hansen: »Haut – Werk – Sprache. Autofiktion und Intertextualität im Roman »Huden er det elastiske hylster der omgiver hele legemet« von Bjørn Rasmussen«. In: Svetlana Efimova (Hg.): *Autor und Werk. Wechselwirkungen und Perspektiven*. Sonderausgabe # 3 von *Textpraxis. Digitales Journal für Philologie* (2.2018). URL: <http://www.textpraxis.net/marie-lindskov-hansen-haut-werk-sprache>, DOI: <http://dx.doi.org/10.17879/77159498717>.

#### IMPRESSUM

*Textpraxis. Digitales Journal für Philologie*  
ISSN 2191-8236

Westfälische Wilhelms-Universität Münster  
Graduate School Practices of Literature  
Germanistisches Institut  
Schlossplatz 34  
48143 Münster

#### Redaktion dieser Ausgabe:

Sona Arasteh-Roodsary, Ina Batzke,  
Aaron Carpenter, Lea Espinoza Garrido,  
Thomas Kater, Kerstin Mertenskötter,  
Laura Reiling, Mathaabe Schick,  
Janneke Schoene, Levke Teßmann,  
Kerstin Wilhelms, Elisabeth Zimmermann

[textpraxis@uni-muenster.de](mailto:textpraxis@uni-muenster.de)



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 Internat. Lizenz.

**Autor und Werk. Wechselwirkungen und Perspektiven**

Ed. by Svetlana Efimova

**AUTHOR**

Marie Lindskov Hansen (Berlin)

**TITLE**

Haut – Werk – Sprache. Autofiktion und Intertextualität im Roman »Huden er det elastiske hylster der omgiver hele legemet« von Bjørn Rasmussen

**PUBLISHED IN**

Svetlana Efimova (ed.): *Autor und Werk. Wechselwirkungen und Perspektiven*. Special Issue # 3 of *Textpraxis. Digital Journal for Philology* (2.2018)/[www.textpraxis.net](http://www.textpraxis.net)

**URL:** <http://www.textpraxis.net/en/marie-lindskov-hansen-haut-werk-sprache>

**URN:** <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:6-77159499064>

**DOI:** <http://dx.doi.org/10.17879/77159498717>

URN und DOI serve the long-term searchability of the document.

**RECOMMENDED CITATION**

Marie Lindskov Hansen: »Haut – Werk – Sprache. Autofiktion und Intertextualität im Roman »Huden er det elastiske hylster der omgiver hele legemet« von Bjørn Rasmussen«. In: Svetlana Efimova (ed.): *Autor und Werk. Wechselwirkungen und Perspektiven*. Special Issue # 3 of *Textpraxis. Digital Journal for Philology* (2.2018). URL: <http://www.textpraxis.net/en/marie-lindskov-hansen-haut-werk-sprache>, DOI: <http://dx.doi.org/10.17879/77159498717>.

**IMPRINT**

*Textpraxis. Digital Journal for Philology*  
ISSN 2191-8236

Westfälische Wilhelms-Universität Münster  
Graduate School Practices of Literature  
Germanistisches Institut  
Schlossplatz 34  
48143 Münster  
Germany

*Editorial Team of this Issue:*

Sona Arasteh-Roodsary, Ina Batzke,  
Aaron Carpenter, Lea Espinoza Garrido,  
Thomas Kater, Kerstin Mertenskötter,  
Laura Reiling, Mathaabe Schick,  
Janneke Schoene, Levke Teßmann,  
Kerstin Wilhelms, Elisabeth Zimmermann

[textpraxis@uni-muenster.de](mailto:textpraxis@uni-muenster.de)

# Haut – Werk – Sprache

## Autofiktion und Intertextualität im Roman »Huden er det elastiske hylster der omgiver hele legemet« von Bjørn Rasmussen

In dem 2011 erschienenen Debütroman *Huden er det elastiske hylster der omgiver hele legemet*, auf Deutsch *Die Haut ist die elastische Hülle, die den ganzen Körper umgibt*,<sup>1</sup> des dänischen Autors Bjørn Rasmussen (Jahrgang 1983) kreuzen sich Themen wie masochistische Liebe und Selbstverletzungen mit dem Versuch, eine kohärente autobiographische Narration zu gewährleisten. Im vorliegenden Beitrag werde ich den Fokus zunächst auf die werkformalen sowie sprachlichen Aspekte dieses Romans richten und meine Beobachtungen im Anschluss mit dem motivischen, zuletzt mit dem symbolischen Komplex der *Haut* verbinden. Die Verwendung intertextueller Referenzen sowie die Montage der Anspielungen und Zitationen weisen auf ein verschachteltes autofiktionales Werk hin, in dem das literarische Schreiben sowie die autobiographische Erzählung durch alternative Narrationsmöglichkeiten in Frage gestellt werden. Neben der experimentellen Werkkomposition sind im Roman der Topos, das Motiv und die Grenze der Haut als fortlaufende Themenkomplexe zu erkennen. Die Haut als Metapher weist einerseits auf eine Trennung zwischen der Innen- und Außenwelt des Subjekts hin. Andererseits funktioniert sie als eine Inskriptionsfläche, auf der eine instrumentalisierte Selbstverletzung als Substitution einer verlorenen Sprache stattfinden kann. Damit legt der Roman eine Untersuchung der Möglichkeiten autobiographischer Narration im Lichte der zentralen literaturwissenschaftlichen Kategorien des Werkes, des Textes und der Autorschaft nahe.

Die bevorstehende Lektüre setzt einige Beobachtungen zur Gattung, Komposition und Thematik voraus. *Die Haut ist die elastische Hülle, die den ganzen Körper umgibt* ist eine *Coming-of-Age*-Erzählung, welche in der Grauzone zwischen Autobiographie und Roman zu verorten ist. Die paratextuelle Angabe *Roman* kündigt schon auf dem Titelblatt eine nichtreferentielle Dimension an und weist auf eine anzunehmende Fiktionalität des Werkes hin.<sup>2</sup> Demgegenüber nimmt die Erzählung die Perspektive des Ich-Erzählers Bjørn ein, der im Sinne der autobiographischen Gattung seinen Namen mit dem Autor des Werkes teilt. Die erzählten Lebensjahre des Protagonisten erstrecken sich von der Kindheit bis zum 27. Lebensjahr und sind von chaotischen Zuständen und drastischen Begebenheiten geprägt. Zentrales Ereignis ist die Wiederbegegnung mit dem ehemaligen Liebhaber in

---

1 | Der Roman liegt nicht in deutscher Übersetzung vor. Titel und Zitate sind in meiner Übersetzung (Dä-De) zu lesen, ausgenommen die im Roman vorkommenden Zitaten von Marguerite Duras und Antoine de Saint-Exupéry, die ich aus den jeweiligen deutschen Übersetzungen zitiert habe – M.L.H.

2 | Vgl. Dorrit Cohn: *The Distinction of Fiction*. Baltimore 1999, S. 12f.

der Halle eines öffentlichen Gebäudes, die für die Erzählung als eine Art Erinnerungskatalysator dient. Von hier aus wird die Kindheit auf dem Gestüt der Mutter im westlichen Jütland in Dänemark erzählt, die jedoch ständig in schwer zu greifende und stark episodenhafte Fragmente zerfällt. Erzählt wird von Turnieren im Reitverein, den beiden jüngeren Brüdern, der depressiven und geistig abwesenden Mutter, dem Tod ihrer beiden Hunde und dem Verlust ihres Liebhabers und der Insemination samt Fehlgeburt von Bjørns Stute Magna. Mittelpunkt bleibt jedoch die Erzählung von Bjørns masochistischer Beziehung zu dem deutlich älteren Liebhaber, der als Reitlehrer im selben Verein tätig ist.<sup>3</sup> Neben seiner leidenschaftlichen und geradezu choreographiert anmutenden sexuellen Beziehung zum Reitlehrer bleiben Bjørns Selbstverletzungen jedoch kaum wahrnehmbare *verbale* Handlungen. Seine durch ihn selbst verletzte Haut wird hingegen zur Kommunikationsfläche für den ansonsten von der Außenwelt abgekapselten Bjørn. Mit Voranschreiten der Erzählung zieht dieser nach Kopenhagen, wo er sich prostituiert und bei einer transsexuellen Frau lebt, deren Biographie er nach ihren Vorgaben abtippt. In einer dramatischen Zukunftsphantasie imaginiert Bjørn zum Schluss die Zerstörung seiner selbst und seines Liebhabers im Stile der ikonischen Schlusszene des Films *Thelma and Louise*, während sich die Prosa in einen gellenden Ausruf aus Versalien verflüchtigt und schließlich auflöst:

Okay, jetzt gehe ich in meiner gestandenen Statur zum Hotel und klopfe an deine Tür, und dann gehen wir, und dann fahren wir los, und dann fahren wir über einen Hang und werden in Atome zerstreut, aber erst im Jahr 2060, du wirst hinter dem Steuer sitzen, und ich werde auf dem Dach stehen und es sagen so wie es ist, so wie es klingt, nein, ich werde es brüllen, nein, gellen: WIR SIND DIE ELASTISCHE HÜLLE, DIE DEN GANZEN KÖRPER UMGIBT [...] WIR SIND DAS POETISCHE INVENTAR IN DIESER KÜCHE, DAS IM LICHT ZERTEILT WIRD UND IM DUNKEL REGENERIERT WIE DIE RUHE UND KEIN WIDERSTAND UND<sup>4</sup>

## Die autobiographische Wende

Die Frage nach dem Selbst, seinem Ursprung und seiner Beziehung zum sozialen, kulturellen und politischen Kontext, in dem es entsteht, ist eines der vorherrschenden Themen der Moderne. Der »moderne Durchbruch« als epochales Ereignis im skandinavischen Kulturleben am Ende des 19. Jahrhunderts positionierte die skandinavischen Länder neben den führenden Kulturnationen Deutschland, Frankreich und England als unabhängige kulturelle Schwergewichte. Eine der zentralen Annahmen im Zuge des modernen Durchbruchs war, dass Literatur und Kunst im Stande sein sollten, gesellschaftliche Probleme aufzugreifen

**3** | Bjørns masochistische Symptomatik lässt sich als ein eigenständiges Narrativ lesen und würde an sich schon Material für einen eigenständigen Aufsatz bieten. Die Lektüre könnte z.B. in Begleitung von Gilles Deleuzes Werk *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel* (1967) zu den sexuellen Ausdrucksformen und literarischen Techniken Leopold von Sacher-Masochs unternommen werden.

**4** | Bjørn Rasmussen: *Huden er det elastiske hylster der omgiver hele legemet*. København 2011, S. 91–93. (Im Folgenden zitiert als *Huden* und mit den originalsprachlichen Zitaten in den Fußnoten angegeben). »Okay, nu går jeg hen på hotellet i min granvoksne skikkelse og banker på din dør, og så går vi, og så kører vi, og så kører vi udover en skrænt og bliver splittet til atomer, men først i år 2060, du vil sidde bag rattet, og jeg vil stå på taget og sige det, som det er, som det lyder, nej, råbe det vil jeg, nej, gjalde: VI ER DET ELASTISKE HYLSTER, DER OMGIVER HELE LEGEMET [...] VI ER DET POETISKE INVENTAR I DET HER KØKKEN, DER SØNDERDELES I LYS OG REGENERERER I MØRKE SOM ROLIGHED OG INGEN MODSTAND OG«.

und in einen öffentlichen Dialog zu überführen.<sup>5</sup> Künstlerische Praxis sollte mit politischer und gesellschaftlicher Verantwortung einhergehen und die Fähigkeit haben, die gesellschaftlichen Veränderungen zu verarbeiten, die etwa durch die Industrialisierung und den Kapitalismus verursacht wurden. Der moderne Durchbruch brachte vor allem eine (männliche) literarische Tradition hervor, die thematisch und strukturell die radikale Infragestellung eines autonomen Subjekts, die Fragmentierung des Selbst, Identitäts- und Ich-Krisen sowie die Sprach- und Erzählkrise im Rahmen einer allgemeinen Kultur- und Zivilisationskritik zu Papier brachte.<sup>6</sup> Ein prominenter Vertreter dieser Tradition ist beispielsweise der schwedische Schriftsteller und Multikünstler August Strindberg, der als Wegbereiter einer autobiographischen Literatur in Skandinavien zu betrachten ist. Seine Selbstinszenierung in der damaligen schwedischen Öffentlichkeit einerseits und die fortlaufende enge Verbindung zwischen Werk und Leben in seinem literarischen Schaffen andererseits haben die Ideen autobiographischen Schreibens weitreichend verändert und beeinflusst. Ein weiterer wichtiger Vertreter eines literarischen Werkes als Reflexion der eigenen schriftstellerischen Entwicklung ist der norwegische Autor Knut Hamsun, der die Praxis des Schreibens von seinem literarischen Durchbruch *Hunger* (*Sult*, 1890) bis zu seinem letzten Werk, der privaten wie politischen Rechtfertigungsschrift *Auf überwachsenen Pfaden* (*Paa gjengrodde Stier*, 1949), in seinen Texten verhandelte. Die Zersetzung der Grenzen zwischen Privatem und Öffentlichem zugunsten einer literarischen Ästhetik, die selbstausliefernd wie selbstinszenierend ist, aber auch gesellschaftskritische und politische Positionen einnehmen kann, findet im skandinavischen kulturellen Diskurs wiederholt statt. Selbstreferentielle Ästhetiken spiegeln dabei nicht nur die Bedingungen der Moderne wider, sondern zeigen ebenso auf, wie die Literatur erneut zum kraftvollen Medium der politischen Kritik reift, gerade weil sie sich formal wie inhaltlich auf ihre individuelle Künstlerschaft beruft.

Bjørn Rasmussens Roman fügt sich in die gegenwärtige Tendenz zur autobiographischen und autofiktionalen Literatur in Skandinavien ein, die insbesondere durch die Veröffentlichung des autobiographischen Romanprojekts *Min kamp* (2009-2011)<sup>7</sup> des norwegischen Autors Karl Ove Knausgård ins Blickfeld gerückt ist. Auch die dänische Literatur der 00er und 10er Jahre ist verstärkt autobiographisch ausgerichtet. In einer übergreifend literaturgeschichtlichen Perspektive nehmen Verfahren/Textstrategien des literarischen Postmodernismus zunehmend ab, etwa der sogenannte Minimalismus der späten 1990er, bei dem die Literatur von stilistischer und epischer Reduktion sowie Ironie und

---

5 | Jens Anker Jørgensen u.a. (Hg.): *Hovedsporet – Dansk litteraturs historie*. København 2005, S. 414. Für weitere deutschsprachige Lektüre zum literatur- und kulturgeschichtlichen Phänomen des modernen Durchbruchs, siehe u. a.: Jürg Glauser (Hg.): *Skandinavische Literaturgeschichte*. 2. Aufl. Stuttgart 2006, S. 186–234; Fritz Paul (Hg.): *Grundzüge der neueren skandinavischen Literaturen*. Göttingen 1981, S. 147–214.

6 | Vgl. Stefanie von Schnurbein: *Krisen der Männlichkeit: Schreiben und Geschlechterdiskurs in skandinavischen Romanen seit 1890*. Göttingen 2001.

7 | Karl Ove Knausgård: *Min kamp, første-sjette bok*. Oslo. 2009-2011. *Min kamp* ist in deutscher Übersetzung zwischen 2011 und 2017 erschienen: *Sterben* (2011), *Lieben* (2012), *Spielen* (2013), *Leben* (2014), *Träumen* (2015), *Kämpfen* (2017).

Formbewusstsein geprägt ist.<sup>8</sup> Die autobiographische Wende<sup>9</sup> macht sich somit in den oer Jahren nicht nur in Dänemark bemerkbar, sondern auch in weiteren nordeuropäischen Ländern.<sup>10</sup> Das Individuum als zentrales literarisches Thema sowie narrativer Dreh- und Angelpunkt und seine Interaktion mit einer realen Außenwelt rücken in den Fokus; zugleich findet in der Zeit um die Jahrtausendwende eine Art Enttabuisierung der literarischen Auseinandersetzung mit dem Autobiographischen statt. Mit dem Roman *Hovedstolen* (1998), auf Deutsch *Hauptschuld*, stellte die Autorin Christina Hesselholdt ironisch den einflussreichen dänischen Dichter Per Højholt und sein bekanntes Diktum in Frage, die Kunst dürfe nicht von einer sogenannten biographischen Hauptschuld zehren.<sup>11</sup> Ihre Kritik zielte vor allem darauf ab, dass autobiographische und auch autofiktionale Literatur nicht bloß auf ein naives Identifikationspotential zwischen der Romanfigur und der Autorin oder dem Autor zu reduzieren sei.<sup>12</sup> Vielmehr gelte es bei der Lektüre der neuen autobiographischen Literatur, die Veränderungen der auktorialen Stimme zu untersuchen, wenn die Grenze zwischen Autorin oder Autor und Romanfigur unterlaufen wird.

## Autofiktion – ein unüberwindbares Zerbrechen des Ich-Seins

Während sich die Autobiographie längst als Gattung etabliert hat, ist oft eine phänomenologische Nichtunterscheidbarkeit von Autobiographie und fiktionaler Lebenserzählung im Ich-Roman zu beobachten.<sup>13</sup> Beispielsweise definiert Philippe Lejeune in seinem Aufsatz *Le pacte autobiographique*<sup>14</sup> aus dem Jahr 1975 die Autobiographie als »rückblickende[n] Bericht in Prosa, den eine wirkliche Person über ihr eigenes Dasein erstellt, wenn sie das Hauptgewicht auf ihr individuelles Leben, besonders auf die Geschichte ihrer Persönlichkeit legt.«<sup>15</sup> Möglicherweise als Reaktion auf die generische Definition Lejeunes tauchte 1977 der Begriff der ›Autofiktion‹ auf. Dieser Begriff wurde vom französischen Autor und Kritiker Serge Doubrovsky (1928-2017) als Neologismus übernommen und erschien auf dem Klappentext von dessen autobiographisch-experimentellem Roman *Fils*, auf Deutsch wahlweise *Sohn* oder alternativ *Fäden*. Hier wird das Fiktionale auf zwei Elemente reduziert: Die paratextuelle Gattungsbezeichnung »Roman« funktioniert als eine Art auktoriale List und ist (zugleich) Teil einer paratextuellen Kommunikation zwischen Leser

8 | Vgl. Lars Handesten: »Minimalisme«. In: Klaus P. Mortensen u. May Schack (Hg.) *Dansk litteraturshistorie*. København 2006. <http://denstoredanske.dk/index.php?sideId=477446> (zuletzt eingesehen am 29. November 2017). Vgl. ebenfalls Mads Bunch (Hg.): *Samtidsbilleder: realismen i yngre dansk litteratur 1994–2008*. København 2013.

9 | Handesten, Lars: »00'ernes danske prosa«. In: Louise Mønster (Hg.) *Passage - Tidsskrift for litteratur og kritik* 63. Aarhus 2010, S. 7–24, hier S. 13. Lars Handesten nennt dieses Phänomen ›Die biographische Wende‹, aber eine Bezeichnung wie ›Die autobiographische Wende‹ scheint zutreffender zu sein, weil es sich um die literarische und ästhetische Auseinandersetzung mit dem Selbst handelt und nicht um einen literarischen Biographismus.

10 | Vgl. Handesten: »00'ernes danske prosa« (Anm. 10).

11 | Vgl. ebd.

12 | Vgl. ebd.

13 | Martina Wagner-Egelhaaf: *Autobiographie*. Stuttgart 2005, S. 5.

14 | Vgl. Philippe Lejeune: *Le Pacte autobiographique*. Paris 1975.

15 | Philippe Lejeune: »Der autobiographische Pakt«. In: Günter Niggel (Hg.) *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Darmstadt 1989, S. 214–257, hier S. 215. Hervorhebung im Original.

bzw. Leserin und Autor bzw. Autorin. Sie kündigt erstens eine Sphäre des Fiktionalen an und bekennt, dass hier in ontologischen Grauzonen gearbeitet wird. Zweitens besteht das Fiktive bei Doubrovsky in einer nichtchronologischen und assoziativ geordneten Darstellung eines Lebens, in der Erinnerungen als »Fäden von Wörtern, Alliterationen, Assonanzen, Dissonanzen« ausgearbeitet werden.<sup>16</sup> Das fiktive Element der Autofiktion kann daher auch als Konstruktion und narratives Arrangement verstanden werden. Der Begriff Autofiktion wurde in den 70er Jahren im europäischen akademischen Diskurs als experimentelles Romankonzept neben dem *Bewusstseinsroman* im angelsächsischen Raum, dem *Nouveau Roman* in der französischen Literatur und der *Neuen Subjektivität* in der deutschsprachigen Literatur vorangetrieben.<sup>17</sup> Die Romanistin Claudia Gronemann nahm Anfang der 00er Jahre den Begriff Autofiktion im Sinne der poststrukturalistischen Psychoanalyse wieder auf und betonte die konstitutive Rolle sprachlicher Strukturen für den Prozess der Ich-Ausprägung in Bezug zu neuer autobiographischer Literatur.<sup>18</sup> Schaut man nach Skandinavien, fokussiert die gegenwärtige Auseinandersetzung mit dem Begriff Autofiktion performative und biographische Selbstinszenierungen von Autorinnen und Autoren.<sup>19</sup> So etwa wenn Künstlerinnen und Künstler sich selbst und andere reale Personen im Kunstwerk platzieren und darüber eine ästhetisierte Interaktion mit Leserschaft und Öffentlichkeit entwickeln. Die Forschung zu Autofiktion in Skandinavien kümmert sich im breiteren Sinne um eine nach außen gerichtete und pragmatische Intentionalität, also um das inszenierte Zusammenkommen von Werk, Leserschaft und (medialer) Öffentlichkeit. Das Autofiktionale steckt jedoch nicht nur in den kontextabhängigen pragmatischen Eigenschaften eines Werkes, sondern lässt sich auch als eine innere Semantik verstehen. Im Gegensatz zur Autobiographie, die ein Subjekt voraussetzt, das über die Rückkehr zu sich selbst Zugang zu sich gewinnen kann und das durch eine wahrhafte Introspektion in der Lage ist, die Geschichte seiner Gedanken, Fakten und Gesten zu liefern, gehört die Autofiktion einem anderen Diskurstyp an: dem unüberwindbaren Zerbrecen des Ich-Seins.<sup>20</sup> Laut Serge Doubrovsky kann das Leben nicht als Ganzes betrachtet werden, sondern lediglich in verstreuten Elementen, zerbrochenen Existenzebenen, losen Phasen, aufeinanderfolgenden, oder gar simultanen Diskontinuitäten.<sup>21</sup> Bei der literarischen Übertragung eines solchen Lebens bleiben nur punktuelle reale Ereignisse. Die Lücken zwischen diesen realen Ereignissen lösen sich in Ungewisses, Wahrscheinliches, Imaginäres auf. In diese Leerstellen vermag das schreibende Subjekt auf seiner verzweifelten Suche nach (autobiographischer) Kontinuität nur seine Fiktionen einzufügen.<sup>22</sup>

16 | Vgl. Serge Doubrovsky: *Fils*. Paris 1977, Klappentext: »Autobiographie? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et des faits strictement réels; si l'on veut, *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, *fils* des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, *concrète*, comme on dit musique. Ou encore, autofriction patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir.« Hervorhebung im Original.

17 | Vgl. Anne Schülke: »Autofiktion« im Werk Paul Nizons. Bielefeld 2014.

18 | Vgl. Claudia Gronemann: »»AUTOFICTION« UND DAS ICH IN DER SIGNIFIKANTENKETTE: Zur literarischen Konstitution des autobiographischen Subjekts bei Serge Doubrovsky«. In: *Poetica*. Vol. 31, No. 1/2. Paderborn 1999, S. 237–262.

19 | Vgl. Jon Helt Haarder. *Performativ biografisme*. København 2014.

20 | Vgl. Serge Doubrovsky: »Nah am Text«. In: Claudia Gronemann u.a. (Hg.): *Kultur und Gespenster* Nr. 7. Hamburg 2008, S. 125–136, hier S. 126.

21 | Vgl. Doubrovsky: »Nah am Text« (Anm. 20).

22 | Vgl. ebd.

## »Sieb, Sau, See, sadness, security...« – die Sprache der Auflösung

Die Schwammigkeit der Erinnerungen erlebter Ereignisse findet in autofiktionaler Literatur fruchtbaren Nährboden. Die Frage nach der Möglichkeit oder ferner der Notwendigkeit, die eigene Geschichte zu erzählen beziehungsweise zu schreiben, ist ein thematischer Schwerpunkt des Roman Rasmussens. *Die Haut ist eine elastische Hülle, die den ganzen Körper umgibt* ist ein Versuch, ein fragmentarisches Leben in einen autobiographischen Rahmen einzupassen und damit auch ein stark inkohärent wahrgenommenes Leben kohärent darzustellen. Dieses Vorhaben erweist sich aber als utopisch und das Erzähler-Ich steht von Beginn an hilflos dem bevorstehenden autobiographischen Projekt gegenüber: »Die Geschichte meines Lebens existiert nicht. Das weiß ich jetzt. Früher bildete ich mir ein, dass sie irgendwo vibrierend lag, meine Geschichte, dass ich mich ihr durch die Schrift nähern könnte. Ich habe mich geirrt. Verlasst euch niemals auf die Geschichte eines Lebens.«<sup>23</sup> Die eigene Geschichte lässt sich nicht einfach erzählen oder niederschreiben und muss auf einem anderen Weg hervorgebracht werden. Die soeben zitierte Passage kündigt die Autobiographie als ein utopisches Projekt an, in dem den erzählten Begebenheiten niemals ein eindeutiger referentieller Wert zugeschrieben werden kann. Die verschwimmenden Grenzen zwischen den referentiellen und den fiktionalen Elementen erschaffen somit einen autofiktionalen Spielraum, in dem ästhetische Maßnahmen wie Intertextualität, Erinnerungsfragmente, (sexuelle) Phantasien und karikierte Handlungstableaus die Frage nach der Referentialität und der Kontinuität transzendieren.

Es zieht sich somit ein generelles Misstrauen gegen die Erinnerung und gegen die Erzählung als kohärentes, lineares Format durch den Roman: »Dieses weiß ich, ich striegelte die Stute, ich aß in einer kalten Küche mit den Brüdern, der Mutter, ihr Kiefer: knack knack. [...] Ich wohne in einem staatlichen Internat. Ich esse, schlafe, studiere, ich bin siebzehn Jahre alt, dieses weiß ich.«<sup>24</sup> Die punktuellen Erinnerungen verwandeln sich von konkreten Handlungen in die fast absurde Onomatopoesie des mütterlichen Kieferlautes. Das »knack knack« und die vorangegangene elliptische Auflistung »der Mutter, ihr Kiefer« bezeugen nicht nur eine sprachliche Ohnmacht gegenüber der eigenen Erinnerungen, sondern lösen sogar den Satzbau von der narrativen Logik ab, indem sich der Satz in ein fragmentiertes, aber potentiell wiederholbares Tableau verwandelt: Die Beschreibung der vier essenden Menschen in einer Küche setzt sich als Geschehen fest, während sich das Lautbild und die starre Bewegung des knackenden Kiefers der Mutter – möglicherweise – endlos wiederholt. Die vergewissernde Aussage »dieses weiß ich«, die als eine Art Credo dient, konterkariert den ursprünglichen Sinn des Satzes und so schleicht sich ein stetig wachsendes Misstrauen gegenüber allen sprachlichen Handlungen ein und verdeutlicht, dass weder die eigenen Erinnerungen, noch die Geschichte, die Sprache, die Kunst, das Geschlecht oder der Körper versöhnende Vergewisserung bieten können:

---

**23** | »Mit livs historie eksisterer ikke. Dette ved jeg nu. Tidligere bildte jeg mig ind, at den lå et sted og vibrerede, min historie, at jeg kunne nærme mig den gennem skrifter. Jeg tog fejl. Stol aldrig på et livs historie.« (*Huden*, S. 9).

**24** | »Dette ved jeg, jeg striglede hoppen, jeg spiste i et koldt køkken med brødrene, moderen, hendes kæbe: knack knack. [...] Jeg bor på en statslig kostkole. Jeg spiser, sover, studerer, jeg er sytten år, dette ved jeg.« (*Huden*, S. 6).

Diese Phrasen laufen mir nicht durchs Rückenmark, mein Gedächtnis ist ein Sieb, Sau, See, sadness, security. Ich habe keine kleine Portion Heimat zwischen den Rippen, ich habe keine Zugehörigkeit zur Flagge, Geschichte, Sprache, zur Kunst, zum Geschlecht, zum Körper.<sup>25</sup>

Die Sprache ist von punktuellen, assoziativen Gedankenströmungen durchzogen, die teilweise an den Stil der darin aufgerufenen Intertexte anschließt und teilweise in Rasmussens eigenen Duktus übergeht. Neben den thematischen Fäden der masochistischen Liebe Bjørns, seinen Selbstverletzungen sowie der durchgängigen Identitätssuche steht eine verdichtete und wilde Prosa, die, wie im Folgenden gezeigt werden soll, syntaktisch gedehnt und durch die Montagetechnik herausgefordert wird.

## Kein Werk ohne Autorschaft

Die literaturwissenschaftlichen Kategorien Werk, Text und Autorschaft sind zentrale Elemente, die bei der Lektüre des Romans Rasmussens zu beachten sind. Die Frage, wie ein Werk zu definieren ist, folgt einer literaturtheoretischen Diskussion, die neben der Debatte um die Autorschaft weniger prominent verlaufen ist.<sup>26</sup> Mit dem ›Tod des Autors‹, der als zentrales Moment in der Autorschaftsdebatte gilt, ersetzt Roland Barthes das *Werk* durch den Begriff *Text* und »befreite« den Text somit von seiner auktorialen Verankerung. Barthes verabschiedet sich vom Werkbegriff, weil dieser unter anderem den ganz grundsätzlichen intertextuellen Charakter von Literatur verfehlt.<sup>27</sup> So formulierte er programmatisch:

[..D]er ›Text‹ läßt sich ohne die Bürgschaft des Vaters lesen; die Wiederherstellung des Intertextes schafft paradoxerweise das Erbe ab. Nicht daß der ›Autor‹ nicht in den ›Text‹, in seinen Text, »zurückkehren« könne; dann aber, sozusagen, als Gast; er ist Romancier, so schreibt er sich als eine der Figuren ein, als Motiv im Teppich; seine Einschreibung ist nicht mehr vorrangig, väterlich, deontisch, sondern spielerisch: Er wird sozusagen zu einem Papierautor; sein Leben ist nicht mehr der Ursprung seiner Fabeln [...].<sup>28</sup>

Einer der Hauptkritikpunkte an der poststrukturalistischen Textauffassung lautet, dass die Verabschiedung des Autors und des ›Werkes‹ die Literatur selbst zum Verschwinden bringe.<sup>29</sup> Außerdem werde in der Textauffassung Roland Barthes' dem *Text* die Relation zur Autorschaft aberkannt. Das Werk als literaturtheoretische oder poetologische Kategorie erweist sich aber nichtsdestotrotz als ein Begriff, der sowohl komplex als auch umstritten ist. Carlos Spoerhase schlussfolgert am Ende seines Aufsatzes *Was ist ein Werk?* (2007):

Das Werk ist nicht eine deprivierte Schwundform, die durch nachgeordnete Bearbeitungsverfahren aus Texten hergestellt wird; das Werk ist nicht »die Totenmaske der Konzeption« oder des Textes. Aber selbst wenn das Werk der Abfall von der reinen Lebensfülle des Gedankens oder von der Unberührtheit eines noch nicht zugerichteten Textes wäre, so bliebe der literarische und literaturwissenschaftliche Alltagsvorgang der Werkwerdung aus philologischer Perspektive zu beschreiben.<sup>30</sup>

25 | »Jeg har ikke de der fraser kørende i rygmarven, min hukommelse er en si, so, sø, sadness, security. Jeg har ikke en lille portion hjemland mellem sidebenene, jeg har ikke et tilhørsforhold til flaget, historien, sproget, til kunsten, til kønnet, til kroppen.« (*Huden*, S. 24).

26 | Carlos Spoerhase: »Was ist ein Werk? Über philologische Werkfunktionen«. In: *Scientia Poetica* 11. Berlin 2007, S. 276–344, hier S. 282.

27 | Vgl. Mathías Martínez: »Autorschaft und Intertextualität«. In: Fotis Jannidis u.a. (Hg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen 1999, S. 465–479.

28 | Roland Barthes: »Vom Werk zum Text«. In: *Kritische Essays. 4. Das Rauschen der Sprache*. Frankfurt/M. 2012, S. 64–72, hier S. 69f.

29 | Vgl. Martínez: »Autorschaft und Intertextualität« (Anm. 27), S. 475.

30 | Spoerhase: »Was ist ein Werk?« (Anm. 26), S. 343.

Ein wichtiger Punkt ist dabei, dass weder Werk noch Text als eigenständige literaturwissenschaftliche Termini zur »Totenmaske der Konzeption« gemacht werden dürfen. Vielmehr scheint es sinnvoll zu fragen, wie sich ebendiese Begriffe unterscheiden und inwiefern sie zusammenspielen. Mathías Martínez schlägt in seinem Aufsatz »Autorschaft und Intertextualität« eine aufschlussreiche Abgrenzung von Werk und Text vor, der mit einer systematischen Unterscheidung der Autorfunktion einhergeht. Mit Hinblick auf die Literatur und ihre intertextuellen Bezüge macht Martínez am Beispiel der *ready-mades*<sup>31</sup> aus der bildenden Kunst folgende Beobachtung:

In der Tat erscheint es sinnvoll, analog zum Verhältnis zwischen einem materiellen Gegenstand und dem durch ihn repräsentierten Werk in der Bildenden Kunst auch in der Literatur zwischen Werk und Text (als linguistischer Repräsentation des Werkes) zu unterscheiden – denn auch hier kann derselbe Text Träger verschiedener Werke sein.<sup>32</sup>

Diese Unterscheidung ist insofern sehr produktiv, als Intertexte in ihrer unveränderten Form zugleich Träger des Werkes werden können. Martínez ermöglicht zudem die Unterscheidung zwischen einerseits dem Urheber des (fremden) Textes und andererseits dem konzeptuellen Schöpfer des Werkes, in dem der Intertext erneut zum Einsatz kommt.<sup>33</sup> Obwohl beide Funktionen in den meisten Fällen in einer Person zusammenfallen, können sie sich gelegentlich auf verschiedene Personen verteilen. Dies bedeutet, dass ein Werk aus mehreren fremden Texten zusammengesetzt werden, aber trotzdem mit einer eigenständigen Sinnbildung des konzeptuellen Schöpfers versehen werden kann.<sup>34</sup> Für die weitere Lektüre von Bjørn Rasmussens Roman scheint diese Idee der eigenständigen Sinnbildung nützlich zu sein, um die intertextuellen Bezüge im Werk, die Montagetechnik und ferner die Schreibstrategie des Autors zu beleuchten und zu verstehen. Im Fall von Bjørn Rasmussens Roman ist die Berücksichtigung der Schreibstrategie des Autors besonders wichtig, um die Beschaffenheit des Werkes zu analysieren. Carlos Spoerhase kommt zu dem Schluss, dass das Werk nicht ohne die Autorschaft gedacht werden kann und vice versa.<sup>35</sup> Wenn Werk und Autorschaft als Kategorien in einem reziproken Verhältnis stehen, stellt sich natürlich zusätzlich die Frage der Intentionalität.<sup>36</sup> Bei der Hervorbringung eines Werkes müsste die Schreibintention der Autorin bzw. des Autors immer schon als eine Art leitendes Prinzip präsent sein: Was wird geschrieben und warum? Im vorliegenden Roman findet durch die autobiographischen und autofiktionalen Züge eine konstante auktoriale Einschreibung statt, die eine fortlaufende künstlerische Praxis unterstreicht und dadurch eine nicht zu vernachlässigende Intentionalität thematisiert. Die im Roman inszenierte Schreibintentionalität lässt sich erstens als ein übergeordnetes

---

**31** | Martínez exemplifiziert seine Annahme durch Peter Handkes Gedicht *Die Aufstellung des I. FC Nürnberg vom 27.1.1968* aus dem 1969 erschienenen Gedichtband *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt*. Martínez schreibt: »Wodurch unterscheidet sich Handkes Text von seinem nicht-ästhetischen Korrelat aus dem Sportteil einer Zeitung? Als *Text* überhaupt nicht, als *Werk* dagegen sehr. Im Rahmen einer literarischen Buchveröffentlichung lenkt der abgedruckte Text die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Art und Weise der Gestaltung solcher Mitteilungen, während der Sporttext diese Gestaltungsweise schlicht verwendet.« (Martínez: »Autorschaft und Intertextualität« (Anm. 27), S. 473).

**32** | Ebd.

**33** | Vgl. ebd.

**34** | Vgl. ebd.

**35** | Spoerhase: »Was ist ein Werk?« (Anm. 26), S. 278.

**36** | Zum Verhältnis zwischen Autor und Intention vgl.: Winko, Simone: »Einführung: Autor und Intention«. In: Fotis Jannidis u.a. (Hg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen 1999, S. 39–46. Zur Intention und Interpretation vgl.: Peer, Willie v.: »Absicht und Abwehr – Intention und Interpretation«. In: ebd., S. 107–122.

autobiographisches Vorhaben bzw. als eine künstlerische Bearbeitung eines Lebensabschnittes definieren und zweitens als ein Versuch, ein stark inkohärentes Subjekt literarisch zu begreifen, beziehungsweise in einem *literarischen* Rahmen überhaupt zu erfassen. Im Folgenden werde ich anhand des literarischen Verfahrens der Montagetechnik und der Verwendung intertextueller Bezüge in Bjørn Rasmussens Roman die Intentionalität und die Konstitution des Werkes untersuchen.

## Montagetechnik und Intertextualität

Der Roman erstreckt sich über 92 Seiten und ist in zehn Kapitel gegliedert. Die zehn Kapitel lassen sich in zwei Hälften mit jeweils fünf Kapiteln unterteilen. Die Aufteilung wird durch drei eingefügte Fotos zusätzlich strukturiert, die als Peritext die Begebenheiten der Erzählung substituieren und mit einer potentiellen autobiographischen Referentialität korrespondieren. Ein Foto zeigt ein Kind, das ein Fohlen am Zügel hält; ein weiteres ein abfotografiertes Dressurnotenblatt; das dritte zeigt einen Baum, wahrscheinlich eine Buche, die als Requisite in einem der erotischen Rendezvous zwischen Bjørn und seinem Liebhaber verwendet wird.

Der Roman verdichtet Themen und literarische Bezüge in seiner schmalen Form: Die stark fragmentarische Erzählung spielt auf (mindestens) fünf andere Texte an und dieses Anspielungsverfahren strukturiert die Werkkomposition. In Relation zum Romanaufbau beziehen sich die ersten fünf Kapitel auf fünf literarische Werke: Das erste Kapitel *Elskeren / Der Liebhaber* verwendet Anfangssätze des 1984 erschienenen Romans *L'amant* von Marguerite Duras; das zweite Kapitel *Måske bliver jeg aldrig lykkelig / Vielleicht werde ich nie glücklich* spinnt sporadische Fäden aus den *Journals of Sylvia Plath 1950-1962* fort.<sup>37</sup> Das dritte Kapitel *Den lille Bjørn / Der kleine Bjørn* spielt auf das neunte Kapitel von Antoine de Saint-Exupéry's *Le petit prince* an. Das vierte Kapitel *Bjørn er en drøm / Bjørn ist ein Traum* bezieht sich auf Kathy Ackers *Don Quixote, which was a dream* aus dem Jahr 1986 und das fünfte Kapitel *Du mit du / Du mein Du* referiert auf den Roman *Du mit du* (2003) der dänischen Autorin Christina Hesselholdt.<sup>38</sup> Die Kapitel sechs bis zehn stellen jeweils verzerrte und veränderte Varianten der ersten fünf Kapitel dar. Die folgende Grafik bietet einen strukturierten Überblick.<sup>39</sup>

---

**37** | *Måske bliver jeg aldrig lykkelig* ist der Titel der dänischen Ausgabe von ausgewählten Tagebucheinträgen von Sylvia Plath.

**38** | Dass vier von fünf intertextuellen Werken von Autorinnen geschrieben sind, ist natürlich bemerkenswert. Das Verhältnis zwischen Gender, Identität und literarischer Praxis spielt im Roman Rasmussens eine große Rolle und bietet genug Material für einen eigenständigen Aufsatz.

**39** | 1. *Elskeren*; 2. *Måske bliver jeg aldrig lykkelig*; 3. *Den lille Bjørn*; 4. *Bjørn er en drøm*; 5. *Du mit du*; 6. *Blomsten*; 7. *Jeg tror vi kan få en vidunderlig fremtid*; 8. *Den lille Bjørn*; 9. *Bjørn er en pose med bakterier*; 10. *Du og jeg*.

| Intertexte  | Bjørn Rasmussen: <i>Die Haut ist die elastische Hülle, die den ganzen Körper umgibt</i> |  |     |   |
|---|---|--|-----|---|
| Marguerite Duras: <i>Lamant</i> →   | 1.  | <i>Elskeren / Der Liebhaber</i> →  | 6.  | <i>Blomsten / Die Blume</i>   |
| Sylvia Plath: <i>Måske bliver jeg aldrig lykkelig</i><br>(Auszug aus den Journals in dänischer Sprache) → | 2.  | <i>Måske bliver jeg aldrig lykkelig / Vielleicht werde ich nie glücklich</i> → | 7.  | <i>Jeg tror vi kan få en vidunderlig fremtid / Ich glaube, wir können eine wunderbare Zukunft haben</i> |
| Antoine de Saint-Exupéry: <i>Le petit prince</i> →  | 3.  | <i>Den lille Bjørn / Der kleine Bjørn</i> →                                    | 8.  | <i>Den lille Bjørn / Der kleine Bjørn</i>   |
| Kathy Acker: <i>Don Quixote, which was a dream</i> →  | 4.  | <i>Bjørn er en drøm / Bjørn ist ein Traum</i> →                                | 9.  | <i>Bjørn er en pose med bakterier / Bjørn ist eine Tüte mit Bakterien</i>                               |
| Christina Hesselholdt: <i>Du mit du</i> →   | 5.  | <i>Du mit du / Du mein du</i> →  | 10. | <i>Du og jeg / Du und ich</i>   |

Diese Darstellung verdeutlicht, wie die Titel der ersten fünf Kapitel mehr oder weniger direkt aus den fünf literarischen Vorlagen übertragen wurden. Es bestehen in der Romankomposition vage, aber nicht zu übersehende syntaktische Korrelationen zwischen der ersten und sechsten Kapitelüberschrift, der zweiten und siebten, der vierten und neunten sowie der fünften und zehnten. Die Kapitelüberschrift *Der kleine Bjørn* ist im dritten und achten Kapitel identisch, womit ein zusätzliches symmetrisches Prinzip eingeführt wird und zu einer festen Struktur in einem sonst formal relativ chaotischen Werk beiträgt. Somit lässt sich folgern, dass der Roman durch ein Montageprinzip geordnet ist, in dem Textteile anderer Werke im Werk Rasmussens zusammengefügt sind. Hier werden unterschiedliche Inhalte und Sprachebenen in den Roman transportiert und so ein neues literarisches Werk geschaffen, dessen Aufbau stilistisch wie formal radikal heterogen ist. Walter Benjamin stellt fest: »Die Montage sprengt den ›Roman‹, sprengt ihn im Aufbau wie auch stilistisch, und eröffnet neue, sehr epische Möglichkeiten. Im Formalen vor allem. Das Material der Montage ist ja durchaus kein beliebiges.«<sup>40</sup>

Die intertextuellen Bezüge im Roman, hervorgerufen durch die Montagetechnik, lassen sich in zwei Stufen unterscheiden. Erstens dient der Roman *Lamant* von Marguerite Duras als Vorlage für das erste Kapitel. Darauf folgt ein zweiter intertextueller Vorgang, indem das erste Kapitel *Der Liebhaber* im Roman Rasmussens als Vorlage für das sechste Kapitel *Die Blume* im selben Roman verwendet wird. Dieses graduierende intertextuelle Muster wiederholt sich durchgehend im Roman und erschafft eine Art Faltung des Werkes, die nicht etwa wie die Spiegelung eine formidentische Wiederholung anstrebt, sondern vielmehr ein Remix des zitierten Materials ist. Die Zitierungen der Intertexte und die darauffolgenden graduierenden Anspielungen, die innerhalb des Werkes vollzogen werden, weisen im Roman auf eine besondere Dynamik hin: Ohne die Montage der Intertexte gäbe es keine autobiographische Narration und schließlich keinen Roman. Die Intertexte scheinen auf diese Weise in das Werk eingeführt zu werden, um den Prozess des autobiographischen Schreibens beziehungsweise des Erzählens überhaupt erst einzuleiten.

40 | Walter Benjamin: »Krisis des Romans. Zu Döblins ›Berlin Alexanderplatz‹«. in: *Gesammelte Schriften*. Bd. III. Frankfurt / M. 1972, S. 230–236, hier S. 232.

Am deutlichsten wird diese Strukturierung im ersten Satz des Romans: »Eines Tages, ich war schon alt, kam in der Halle eines öffentlichen Gebäudes ein Mann auf mich zu. Ich habe dein Theaterstück gesehen, sagte [der Reitlehrer/Liebhaber], es hat mich unsagbar berührt.«<sup>41</sup> Der erste Satz leitet ursprünglich bekanntermaßen Marguerite Duras' autobiographisches Werk ein<sup>42</sup> und Bjørn Rasmussen übernimmt mit dem darauffolgenden Satz wieder selbst die erzählerische Führung. Das sechste Kapitel *Die Blume* wird ebenso mit jenem Satz von Duras' eingeleitet, den darauffolgenden Satz schreibt Rasmussen allerdings anders fort:

Eines Tages, ich war schon alt, kam in der Halle eines öffentlichen Gebäudes ein Mann auf mich zu. Du bist immer noch ergreifend, sagte ich und zog an seiner Krawatte, aber du kommst zehn Jahren zu spät, wir können nicht Partner sein, Monogamie ist ein institutionelles Scheißwerk, die Zweisamkeit ist ein aufgeblasener Bestseller, völlig blind gegenüber seiner eigenen Fiktion.<sup>43</sup>

Die Intertexte fügen sich auf diese Art und Weise in die Narration ein und übernehmen teilweise den ganzen Erzähldiskurs. Beispielsweise werden einige stilistische Merkmale aus der Duras'schen Prosa im ersten Kapitel von *Die Haut ist die elastische Hülle, die den ganzen Körper umgibt* übernommen: Ein schlichter und stark elliptischer Satzbau verschachtelt sich temporal durch eine abwechselnde Verwendung von Präsens, Präteritum und Perfekt.

## Verschiebung und Verzerrung

Auffällig sind zudem die Übernahmen der Erzählperspektiven jener Intertexte in den Kapiteln Rasmussens. In den zwei Kapiteln, die auf Antoine de Saint-Exupéry's *Le petit prince* anspielen, wird weiterhin aus der internen Fokalisierung erzählt, es findet aber eine Verschiebung statt. Bjørn, der sonst als Ich-Erzähler des Romans fungiert, wird nun von einem namenlosen auktorialen Ich-Erzähler abgelöst und auf einen Aktanten in der dritten Person »reduziert«: »Ich glaube, dass Bjørn zu seiner Flucht einen Zug wilder Vögel benutzt hat. Am Morgen der Abreise ging er in den Stall.«<sup>44</sup> In Saint-Exupéry's *Le petit prince* lautet der erste Satz im Kapitel IX: »Ich glaube, daß er zu seiner Flucht einen Zug wilder Vögel benutzt hat. Am Morgen seiner Abreise brachte er seinen Planeten schön in Ordnung.«<sup>45</sup> Im achten Kapitel des Roman Rasmussens, welches sich als die zweite Stufe der intertextuellen Übertragung charakterisieren lässt, lautet der erste Satz: »Ich glaube, dass Bjørn zu seiner Flucht den alten, gelben, rasselnden Volvo der Mutter benutzt hat.«<sup>46</sup> Im nächsten Kapitel *Bjørn ist ein Traum* wird die Verschiebung der

41 | »Jeg var allerede ældre, da en mand en dag kom hen imod mig i hallen til et offentligt sted. Jeg så dit skuespil, sagde han, det rørte mig usigeligt.« (*Huden* S. 5).

42 | »Un jour, j'étais âgée déjà, dans le hall d'un lieu public, un homme est venu vers moi. Il s'est fait connaître et il m'a dit ›Je vous connais depuis toujours [...]‹.« Marguerite Duras: *L'Amant*. Paris 1984, S. 5.

43 | »Jeg var allerede ældre, da en mand en dag kom hen imod mig i hallen til et offentligt sted. Du er stadig betagende, sagde jeg og hev i hans slips, men du er ti år for sent på den, vi kan ikke være kærester, monogami er et institutionelt lorteværk, tosomheden er en opløst bestseller, fuldstændig blind for sin egen fiktion.« (*Huden*, S. 51).

44 | »Jeg tror nok, Bjørn benyttede sig af de vilde trækfugle til at slippe bort. Den morgen, han tog af sted, gik han i stalden.« (*Huden*, S. 26).

45 | Antoine de Saint-Exupéry: *Der kleine Prinz*. Düsseldorf 1980, S. 32. Auf Französisch: »Je crois qu'il profita, pour son évacion, d'une migration d'oiseaux sauvages. Au matin du départ il mit sa planète bien en ordre.« Antoine de Saint-Exupéry: *Le petit prince*. Paris 1997, S. 34.

46 | »Jeg tror nok, Bjørn benyttede sig af moderens gamle, gule, skramlede Volvo til at slippe bort.« (*Huden*, S. 72).

Erzählperspektive, die schon in Kathy Ackers Roman *Don Quixote, which was a dream* angelegt wurde, weiter durchgehalten. Bjørn verbringt in diesem Kapitel Zeit als Prostituiertes in einem Bordell, welches als eine Art therapeutischer Ort für ihn fungiert. Hier soll Bjørns ›deviantes‹ und ›krankes‹ Verhalten kuriert werden und die normative Idee eines kohärenten Ichs angestrebt werden:

Er ist krank vor homosexueller Liebe. Er sagt, er hätte sein Pferd getötet, ihm eine Kugel durch den Kopf gejagt, er fabelt von Jesus Christus, dem Wesen des Krieges. Er sagt, er ist soweit, parat erwachsen zu werden, lies: den Jugendtraum abzustoßen, für die Rolle als ambitionierter Aktivist im Kampf gegen die kapitalistisch produzierte Idee vom glücklichen Ich. Das tüchtige Ich, das kaufkräftige Ich, das gekaufte Ich. Das infizierte, das IKEA-fizierte, das produzierende, das laminierte Ich. Das geschlechtliche, das gekörnte, das kerngesunde Ich. Das Avocado-ähnliche Ich. Das gepflegte Ich, das gepanzerte, das Strandlöwe-ähnliche Ich. Das formvollendete, vollzogene, das ganze Ich. Das ge-ichte Ich. Es ist die gleiche alte Geschichte.<sup>47</sup>

Die starke Kritik an der normativen Ich-Identität, die als eine feste, ›gepanzerte‹ und ganze Entität verstanden wird, ist hier deutlich zu lesen. Diese karikierte Darstellung einer normativen Identitätsauffassung steht somit als ein schematischer und verfremdeter Gegenpol zu Bjørns zersplitterter und inkohärenter Ich-Auffassung. Die Problematik, eine fragmentarische Identität in einen festen Rahmen zu passen, zum Beispiel in einen gesellschaftlich normativen oder autobiographischen, ist somit unlösbar mit seiner gesellschaftlichen Unangepasstheit verbunden.

### »Jemand zu sein ist eine ziemlich anstrengende Einbildung...«

Die literarische Form der Autobiographie wird im Roman Rasmussens über ihre konventionellen Grenzen hinausgetrieben, indem das autobiographische Erzählen durch die Intertexte erst erzeugt wird. Es findet dadurch eine verzerrte und doppelte Fiktionalisierung statt, indem Rasmussen im Grunde nicht durchgehend selbst sein eigenes Leben erzählt, sondern dieses anhand der Montagefragmente literarischer Werke erzählen lässt. Auf diese Weise verlieren die Intertexte ihre ursprünglichen Stimmen und werden als autofiktionale Werkzeuge in den Roman Rasmussens übertragen. Der Autor verwendet somit Intertextualität in erster Linie als ästhetisches Verfahren, das in seinen Zitatformen als rein sprachliche Katalysatoren für die autobiographische Narration dient. Dieses Verfahren arbeitet gegen die Logik der konventionellen autobiographischen Narration, indem nicht die eigenen Erinnerungen des autobiographischen Ichs, sondern die Intertexte die Erzählung in Gang setzen. Im Roman Rasmussens findet somit durch die Einbeziehung der zitierten Texte eine Auflösung der autobiographischen Gattungserwartung statt. Erschaffen wird ein autofiktionales Werk, das durch die Verwendung intertextueller Bezüge ein anderes Potential als eine konventionelle Autobiographie gewinnt. Das intertextuelle Verfahren spiegelt somit die Ohnmacht beziehungsweise Hilflosigkeit

---

47 | »Han er syg af homoseksuel kærlighed. Han siger, han har dræbt sin hest, en kugle for panden, han fabler om Jesus Kristus, krigens væsen. Han siger, han er klar parat, rede til at blive voksen, læs: at frastøde sig ungdomsdrømmen om en rolle som ambitiøs aktivist i kamp mod den kapitalistisk producerede ide om det lykkelige jeg. Det dygtige jeg, det købedygtige jeg, det købte jeg. Det inficerede, det IKEA-ficerede, det producerede, det laminerede jeg. Det kønnede, det kernede, det kernesunde jeg. Det avocado-agtige jeg. Det plejede jeg, det pansrede, det strandløve-agtige jeg. Det formfuldendte, det fuldbyrdede, det hele jeg, Det jegede jeg. Det er den samme gamle historie.« (*Huden*, S. 29f.)

des Autors gegenüber seinem autobiographischen Projekt wieder. Denn eine Autobiographie zu schreiben heißt eben, das eigene Ich als kohärent und zusammenhängend zu erzählen und darzustellen – ein Vorhaben, das dem Erzähler hier unmöglich scheint. Diese Ohnmacht gegenüber dem autobiographischen Schreiben wird bewusst reflektiert:

Ich schreibe das hier, um dir eine Idee davon zu geben wie ich bin. Jemand zu sein ist eine ziemlich anstrengende Einbildung für einen Menschen. All das auszustoßen, was man nicht ist, ist ein ungeheuer tödliches Projekt, wie das hier: Staubsaug Solar Plexus, Fremdkörper in meinem Körper lokalisieren und ausschaben, dann bin ich da.<sup>48</sup>

Auch am Ende des Romans kapituliert der Erzähler und wendet sich an ein Du, das entweder der Leserin bzw. dem Leser oder dem Liebhaber entspricht, und verrät sein intertextuelles Repertoire:

Dass du »mich« liest, ist natürlich ein kopflöser Versprecher, und in Verlängerung davon dürfte ich erwähnen, dass ich es nicht alles selber erfunden habe. Ich habe Sätze von etlichen anderen Texten geklaut: Marguerite Duras' *Lamant*, Sylvia Plaths *Vielleicht werde ich nie glücklich*, Antoine de Saint-Exupéry's *Le petit prince*, Kathy Ackers *Don Quixote, which was a dream* und Christina Hesselholdts *Du mein du*.<sup>49</sup>

Im Rückgriff auf Walter Benjamin stellen die Intertexte eine interessante Formation dar: Durch die Montage wird die konventionelle autobiographische Narration aufgebrochen – im Aufbau wie auch stilistisch. Dies gründet in der Verwendung von Intertexten als Erzeuger autobiographischen Erzählens und eröffnet neue epische Möglichkeiten, wenn die autobiographische Narration durch eine doppelte (Auto-)Fiktionalisierung formal in Frage gestellt wird. Diese Verlagerung der eigenen autobiographischen Narration auf andere Texte erscheint einerseits als eine Kritik an der konventionellen autobiographischen Narration, die in ihrer ursprünglichen Form für utopisch gehalten wird. Für Bjørn Rasmussen wird die Autofiktionalisierung der eigenen Lebensgeschichte deswegen zur adäquaten literarischen Strategie, um überhaupt zu Worte zu kommen. Andererseits vermittelt die Autofiktionalisierung der eigenen Lebensgeschichte eine Kritik an der Sprache, die ihr Potential und ihre Möglichkeiten in der Montagetechnik und in *geklauten Sätzen*<sup>50</sup> finden muss. Bjørn Rasmussens Roman erforscht somit nicht nur Techniken der literarischen Moderne, sondern auch alternative Textflächen, die vermittelnde Fähigkeiten besitzen und imstande sind, dem Bedürfnis nach einem adäquaten Ausdruck des schreibenden Subjekts entgegen zu kommen.

## Die Haut als symbolisches Feld

Die Verlagerung der eigenen Narration auf andere Texte findet, wie gezeigt werden konnte, im Roman Rasmussens in experimentellen Variationen statt. So wie die Montagetechnik als ästhetisches Verfahren imstande ist, neue epische Möglichkeiten zuwege zu bringen, besitzt die *Haut* als Themenkomplex und kommunikativer Ort ebenfalls ein narratives

48 | »Jeg skriver det her for at give dig en ide om, hvordan jeg er. Det er en ganske opslidende indbildning for et menneske at være nogen. Det er et umådeligt dræbende projekt at forsøge at udstøde alt det, man dermed *ikke* er, sådan her: Støvsug solar plexus, lokaliser og foretag en afskrabning af fremmedlegemer i min krop, så er jeg der.« (*Huden*, S. 38).

49 | »At du læser »mig«, er selvfølgelig en hovedløs fortalelse, og i forlængelse heraf bør jeg nævne, at jeg ikke har fundet på det hele selv. Jeg har hugget sætninger fra adskillige andre tekster: Marguerite Duras' *Elskeren*, Sylvia Plaths *Måske bliver jeg aldrig lykkelig*, Antoine de Saint-Exupéry's *Den lille prins*, Kathy Ackers *Don Quixote, der var en drøm* og Christina Hesselholdts *Du mit du*.« (*Huden*, S. 90).

50 | Vgl. *Huden*, S. 90.

Potential. Die Haut als symbolische Fläche weist auf eine Reihe interessanter Themenkomplexe hin, die für den Roman Rasmussens wichtige Anhaltspunkte bieten. Zentral für den Roman ist die Haut als Metapher des Getrenntseins,<sup>51</sup> die eine unüberwindbare Distanz zwischen dem Subjekt und seiner Umwelt bezeugt. Claudia Benthien beschreibt in ihrer umfassenden kulturpoetologischen Studie *Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse* (2001) die Haut in ihrem semantischen Potential als synekdochal für ›Person‹ und als *pars pro toto* des ganzen Menschen, aber gleichzeitig auch »– und das ist das singuläre an ihr – als das andere Selbst, als dessen Umhüllung, Gefängnis oder Maskierung.«<sup>52</sup> Diese metaphorischen Charakteristika lassen sich gut auf die Lektüre von Rasmussens Roman anwenden: Sie sind anschlussfähig für Diskussionen über Wahrnehmungsvermögen und das Verhältnis von Subjekt und Welt.

Wie der Titel *Die Haut ist die elastische Hülle, die den ganzen Körper umgibt* schon andeutet, ist die Haut im Roman mehrdeutig angelegt. Der Roman kreist um einige Leit-motive, die auf die Haut als symbolisches Feld verweisen. Der Roman ist geprägt von einer medizinischen Faszination für die Haut als Organ, welche die literarische Erarbeitung der Textur und des sexuellen Potentials der Haut konterkariert. Jene wird somit gleichzeitig durch medizinische, poetische und masochistische Prismen beleuchtet, welche einen starken ästhetischen Effekt ausüben. Als ein physisches Organ betrachtet, ist die Haut in ihrer besonderen Beschaffenheit in der Lage, jegliches Stadium des menschlichen Lebens widerzuspiegeln:

[...] die Haut ist eine Bühne, alle wissen das. Die Haut ist die Bühne, auf der ein Mensch seine innere Welt ausdrücken kann, die Haut ist die elastische Hülle, die den ganzen Körper umgibt, die Haut hat einen Umfang von zwischen 1,6 und 1,8 Quadratmetern, das entspricht einem durchschnittlichen Kissenbezug. Die Haut ist dünner bei Kindern und Frauen als bei Männern, [...] Die Haut hat einen charakteristischen matten Hauch, ähnlich dem der Seide oder des Atlasstoffes, der durch die Rückstrahlung der vielen feinen Ungleichmäßigkeiten an der Oberfläche entsteht. [...] Die Haut widerspiegelt unsere Gefühle an die Umwelt. Sie errötet, erblasst, schwitzt. Wir bräunen die Haut, wir tragen Make-up auf.<sup>53</sup>

Hier wird die Haut als eine Fläche beschrieben, an der eine biologisch unumgängliche Differenz bestimmt werden kann. Zum Beispiel lassen sich Geschlecht und Alter eines Menschen durch die Dicke und Farbe der Haut schlussfolgern. Sie verändert ihre Textur während Schwangerschaften oder durch Geschwülste, aus der Dermatologie ließen sich etliche andere Beispiele für mögliche Veränderungen nennen. Interessant ist, dass die Haut somit eine Möglichkeit besitzt, autobiographische bzw. biologische Lebensverläufe abzubilden, bzw. zu erzählen. Neben den physiologischen Charakteristika der Haut lässt sie sich als eine abgrenzende Instanz zwischen dem Subjekt und seinem sozialen Kontext definieren. Durch das Empfinden von Peinlichkeit, Scham, Angst oder Wut etwa, kann die Haut erröten. Ein Erblassen deutet auf Schreck, Angst oder Tod hin und Schwitzen ist als unmittelbare körperliche Reaktion auf einen Angstzustand denkbar. Die Haut fungiert auf diese Weise als Mediator zwischen dem Subjekt und seinem sozialen Kontext,

51 | Vgl. Claudia Benthien: *Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse*. Hamburg 2001, S. 7.

52 | Benthien: *Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse* (Anm. 52), S. 20.

53 | »[...] huden er en scene, alle ved det. Huden er den scene, hvor mennesket kan udtrykke sin indre verden, huden er det elastiske hylster, der omgiver hele legemet, huden har en udstrækning på mellem 1,6 og 1,8 kvadratmeter, der svarer til et gennesnitligt dynebetæk. Huden er tyndere hos børn og kvinder end hos mænd, [...] Huden har en karakteristisk mat glans, der minder om silke eller atask, og skyldes lysets tilbagekastning fra de mange, fine ujævnheder på overfladen. [...] Huden afspejler vore følelser over for omverdenen. Den rødmer, blegner, sveder. Vi bruner huden, vi bruger makeup.« (*Huden*, S. 23).

indem Emotionen und psychische Empfindungen physisch über die Haut kommuniziert werden. Rasmussen unterstreicht die medialen und kommunikativen Eigenschaften dieses Organs einmal mehr, wenn er die Haut als eine *Bühne* beschreibt, die in der Lage sei, Gefühle widerzuspiegeln.

## Verzerrte Phänomenologie

In vielerlei Hinsicht erforscht der Roman vielfältige ›umhüllende‹ Formen, die dem Subjekt einen Platz in seiner physischen Umwelt schaffen sollen. Nur scheint ausgerechnet Bjørns Wahrnehmung zu scheitern oder zu wahrnehmungsgeliteten Fehlschlüssen zu führen:

Ich bin in einem Kleid aus Naturseide gekleidet. Es ist abgetragen, fast durchsichtig, es ist von der Mutter. Ich habe das Haus für mich, die Mutter ist mit den Weimeranern jagen [...]. Im Kleid gehe ich von Etage zu Etage und besichtige das Haus, als ob es das erste Mal wäre. Ich lasse meine Fingerspitzen über den kalten Granit in der Küche gleiten, die Töpfe mit Sülze in der Vorratskammer, das argentinische Porzellan in der Vitrine im Esszimmer. Ich bewege mich ganz langsam durch die Räume, meine nackten Füße schreiben die Holzdielen hervor, Schritt für Schritt.<sup>54</sup>

Das Kleid der Mutter ähnelt einer angezogenen Haut, einer Art fleischlichem Gewand, dessen Materialität sich in eine fast vollständig verflüchtigte Beschaffenheit auflöst. Somit findet eine Subjektverschiebung statt, indem Bjørn im übertragenen Sinne die Haut der Mutter anzieht. Schwebend wie ein Geist zieht er durch das Haus, mit dem ebenfalls eine Metaphorik des Umhüllens assoziiert ist. In dieser Textstelle werden die jeweiligen Gegenstände durch leichte taktile Vorgänge oberflächlich und fragmentarisch wahrgenommen und schließlich empfinden die nackten Füße die Holzdielen auf eine solche Weise, die mit dem Akt des Schreibens gleichgesetzt werden könnte. Die tentative Untersuchung der umhüllenden Formen sowie die Wahrnehmung der gegenwärtigen Gegenstände sind Vorgänge, die nur ein fragmentarisches Bild der physischen Welt liefern. Diese Subjektverschiebung und die fragmentarische Wahrnehmung hindern Bjørn daran, seine Außenwelt in ihrer Gänze zu erkennen:

Ich fühle nichts für die Ganzheit, ich kenne sie nicht, ich sage Innenstadt und sehe nichts, ich sage Mutter und Brüder auf dem Hof, ich kann nicht das große Bild auf mich nehmen, ich weiß kaum, was das kleine Bild vorstellt, in der Weise ist kaum die Rede von Befreiung, sondern eher eine kleine Pfütze von Schlamm.<sup>55</sup>

Das Unvermögen, die Welt als Ganzes zu erkennen, führt zu einem umfassenden Bedeutungsverlust. Bjørn erlebt weder die Kohärenz noch die Befreiung, diese Kohärenz nicht zu erkennen. Stattdessen bleibt im Erkenntnisprozess nur *eine kleine Pfütze von Schlamm* übrig.

---

54 | »Jeg er iført en kjole af natursilke. Den er slidt, næsten gennemsigtig, det er moderens. Jeg har huset for mig selv, moderen er på jagt med weimeranerne, [...] Jeg går fra etage til etage i kjolen og tager huset i øjesyn, det er som at se det for første gang. Jeg lader mine fingerspidser glide over det kolde granit i køkkenet, krukkerne med sylt i bryggerset, det argentiske porcellæn i vitrineskabet i spisestuen. Jeg bevæger mig ganske langsomt gennem rummene, mine bare fødder skriver trægulvet frem, skridt for skridt.« (*Huden*, S. 11f).

55 | »Jeg føler ikke noget for helheden, jeg kender den ikke, jeg siger indre by og ser intet, jeg siger moderen og broderen på gården, jeg kan ikke tage det store billede på mig, jeg ved knap, hvad det lille billede forestiller, på den måde er der næppe tale om frigørelse, snarere en pøl af mudder.« (*Huden*, S. 10f).

Wie an verschiedenen Textbeispielen aufgezeigt, herrscht im Roman Rasmussens ein ausgeprägtes Misstrauen gegen die eigenen Erinnerungen und die (autobiographische) Erzählung als kohärentes literarisches Format und so erscheint das Vorhaben, die eigene Geschichte auf eine konventionelle autobiographische Weise zu erzählen unmöglich. Die einzige Möglichkeit, diese (Schreib-)Blockade zu lösen, besteht im Roman darin, die eigene Geschichte durch Intertexte zu erzählen. Nur durch die doppelte Fiktionalisierung der Montage externer Texte kann die autobiographische Narration in Gang gesetzt werden. Die Autofiktionalisierung erschafft nicht nur ein verschleiertes Verhältnis zwischen dem Realen und dem Fiktiven, sondern stellt auch die Wahrnehmung des autobiographischen Subjekts deutlich in Frage. Bjørn scheint ebenso vor einer imaginierten, verschleierten Grenze zu stehen, die ihn handlungsunfähig macht. Diese Grenze kann einerseits als seine Liebe zum Reitlehrer verstanden werden und andererseits als eine Art Wand, die seine Erkenntnis von sich als Subjekt in der Welt verblendet oder sogar blockiert:

Manchmal habe ich eine Empfindung von Erwartung, als ob sich etwas unter der Oberfläche meiner Wahrnehmung befindet und darauf wartet, dass ich es greife. Es ist das gleiche ängstliche Unbehagen wie etwas zwischen den Zähnen zu haben, das nicht lokalisiert werden kann, nicht ausgespuckt werden kann: ein Name, ein Fremdkörper. Ist es *sein* Name, ist es so simpel. Ich kann nur mutmaßen, ich habe eine Blockade in der Hirnrinde, ich packe es nie. Ich schlittere auf einer undurchdringlichen und furchtbaren Membran, ich rutsche aus und tue mir dabei weh, aber verursache nur oberflächliche Kratzer, ich bin zu diesem hoffnungslosen Unterfangen verurteilt, das andere beobachten können und sich davon belehren lassen, ich bin ein gutes Beispiel für die groteske Dummheit des Menschen.<sup>56</sup>

Es herrscht eine Kluft zwischen der Erkenntnisfähigkeit Bjørns und seiner Umwelt, die durch diese imaginierte und undurchdringliche *Membran* von ihm getrennt wird. Er kann die Membran ankratzen, aber er wird sie niemals durchdringend können – ein hoffnungsloses Unterfangen, zu dem er ähnlich der Figur des Sisyphos dauerhaft verurteilt ist. Bjørn befindet sich somit in einer Art mentalem Gefängnis oder Gehäuse, aus dem er nicht entfliehen kann: »Ich liege in einer Puppe. Ich bin mir nicht mehr so sicher, ob ich jemals schlüpfen werde, ich habe das Gefühl, ich komme nie mehr raus.«<sup>57</sup> Die Bindung an die individuelle leibliche Existenz wird als ein fatalistisches Moment erlebt, das durch extreme Emotionen überwunden werden muss, um das Selbst aus seiner eigenen Begrenzung zu führen.<sup>58</sup> In dieser Verbindung sind Bjørns unerfüllte Liebe zu dem Reitlehrer und der darauffolgende Kontrollverlust als ein Zustand zu verstehen, in dem er ›außer sich‹ ist. Unter Rekurs auf die Haut-Metaphorik, lässt sich der Körper als eine Art Behälter betrachten, in dem das Ich nicht mehr enthalten ist: »Und ich glaube, ich platze. Wenn ich dich sehe. Wenn ich so tun muss, als ob nichts wäre. Es ist die gleiche alte Geschichte. Ich durchlebe heftige Erschütterungen, sobald ich dein Auto auf dem Hofplatz

56 | »Somme tider har jeg en fornemmelse af forventning, som om der er noget, lige under overfladen af min forståelse, der bare venter på, at jeg skal gribe fat i det. Det er det samme ængstlige ubehag som at have noget mellem tænderne, der ikke kan lokaliseres, spytted ud; et navn, et fremmedlegeme. Er det *hans* navn, er det så simpelt. Jeg kan kun gisne, jeg har en blokering i hjernebarken, jeg får aldrig fat. Jeg skøjter på en uigennemtrængelig og frygtelig membran, jeg skrider ud og slår mig, men forårsager kun overfladiske ridser, jeg er dømt til dette latterlige foretagende, som andre kan iagttage og tage ved lære af, jeg er et godt eksempel på menneskets groteske dumhed.« (*Huden*, S. 16). Hervorhebung im Original.

57 | »Jeg ligger i en puppe. Jeg er ikke så sikker på, at jeg skal klækkes længere, jeg har en fornemmelse af, at jeg aldrig kommer ud.« (*Huden*, S. 60).

58 | Benthien: *Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse* (Anm. 52), S. 29f.

sehe.«<sup>59</sup> Das Gefühl des Platzens und Explodierens bleibt nur Phantasie, eine unerreichbare Sehnsucht nach (Selbst-)Auflösung und nach der Loslösung aus dem körperlichen Gefängnis. Das ›außer sich sein‹ und die körperliche Erschütterung gehören zudem zu einer Form der sprachlichen Aphasie, in der das Ich nicht imstande ist, in einen sprachsozialen Zusammenhang einzugehen. Die Erschütterungen und der Angstzustand fangen an, sobald Bjørn das Auto des Reitlehrers auf dem Parkplatz sieht, beziehungsweise schon lange bevor sich eine eventuelle sprachlich-kommunikative Situation ergeben hat. Das Durchdringen der imaginierten Grenze führt zu einer starken, aber resignativen Ängstlichkeit, die sich als ein vorsprachlicher Nullpunkt manifestiert, zu dem Bjørn durch sein selbstverletzendes Verhalten immer wieder zurückkehrt. Die Verletzungen an der Haut werden schließlich zu einem alltäglichen und instrumentalisierten Programm:

Mit vierzehn stand SAU auf meinem Oberarm. Ich hatte meinen Zirkel und Tintenfüller überall mit, Wattepads, Rasierklingen, Jod. In der Kiste mit Nähnadeln und Schmetterlingsflügeln. Und ich war selber ein Schmetterling. Es stand SAU auf dem Oberarm und TOD auf dem Fettpolster unter dem Bauchnabel, jetzt ist es undeutlich geworden, das ist zwei Jahre her. Aber ich bin ein Schmetterling. Ich bin eine Raupe. Ich muss nur den Weg raus finden. Dann höre ich damit auf. Das verspreche ich. Ja.<sup>60</sup>

Das Werkzeug kommt überall mit und durch die Selbstverletzungen werden sowohl visuell als auch narrativ gesehene minimale sprachliche Elemente hervorgebracht. Die Morpheme, die kleinsten bedeutungstragenden Elemente in der Linguistik, sind hier mühevoll in die Haut eingeschrieben und werden somit ähnlich der Intertexte als narrative Flächen verwendet, durch welche die Substitution einer verlorenen Sprache beziehungsweise eine autobiographische Narration stattfinden kann. So funktionieren die Selbstverletzungen als eine extreme Substitution für die Sprache,<sup>61</sup> die sonst ihre Signifikanz verloren hat. In ihrem Buch *Excitable Speech: A Politics of the Performative* (1997) zum verletzenden Potential der Sprache schreibt Judith Butler:

If the subject speaks impossibly, speaks in ways that cannot be regarded as speech or as the speech of a subject, then that speech is discounted and the viability of the subject called into question. The consequence of such an irruption of the unspeakable may range from a sense that one is ›falling apart‹ to the intervention of the state to secure criminal or psychiatric incarceration.<sup>62</sup>

Die Sprache ist essentiell für die Konstitution und soziale Situierung eines Subjekts und wenn das Subjekt nicht in der Lage ist, sich sprachlich beziehungsweise diskursiv auszudrücken, geschieht eine Art Diskreditierung des Subjekts. Als Konsequenz davon benennt Butler das Gefühl des Auseinanderfallens – eine Empfindung, die im Romanverlauf latent spürbar ist, aber stets von der zerbrechlichen und zugleich sehr strapazierfähigen Grenze der Haut gehalten wird. Hierdurch werden die Haut wie ebenfalls die Intertexte als alternative Narrationsmöglichkeiten einer autobiographischen Erzählung eingesetzt, um dem Empfinden des existentiellen Auseinanderfallens zu entgehen.

59 | »Og jeg tror, jeg sprækker. Når jeg ser dig. Når jeg skal lade som ingenting. Det er den samme gamle historie. Jeg gennemlever voldsomme rystelser, bare jeg ser din bil på gårdspladsen.« (*Huden*, S. 21).

60 | »Da jeg var fjorten, stod der SO på min overarm. Jeg havde min passer og mine blækpenne med overalt, vatrondeller, barberblade, jod. I æsken med synåle og tørrede sommerfuglevinger. Og jeg var selv en sommerfugl. Der stod SO på min overarm og DØ på dellen under navlen, nu er det næsten utydeligt, det er to år siden. Men jeg er stadig en sommerfugl. Jeg ligger i en puppe. Jeg skal bare finde en måde at komme ud på. Så holder jeg op med det. Det lover jeg. Jo.« (*Huden*, S. 16).

61 | Jane Kilby: »Carved in Skin – Bearing witness to self-harm«. In: Sarah Ahmed u. Jackie Stacey (Hg.): *Thinking through the Skin*. New York 2001, S. 124–142, hier S. 126.

62 | Judith Butler: *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. New York 1997, S. 136.

## Zusammenfassung

Die ›Grenze‹ als physisches oder imaginiertes Phänomen trägt ein besonders vielschichtiges Interpretationspotential in sich. In diesem Beitrag werden zwei mögliche Figurationen der autobiographischen Narration untersucht, nämlich die Verwendung intertextueller Bezüge sowie die Haut und die ihr innewohnende Möglichkeit, autobiographische bzw. biologische Lebensverläufe in non- und minimal-verbalen Variationen zu erzählen. Das Werk, das als literaturtheoretische Kategorie oder poetologisches Konzept offen für weitere wissenschaftliche Definitionen ist, ist im Falle dieses autobiographischen Romans nicht als eine geschlossene Entität zu denken, weil eben diese Geschlossenheit stets durch die (textimmanente) Erforschung und Verwendung erweiterter Textflächen verhandelt wird. Die Haut als Themenkomplex und Motiv ist ein vielschichtiges Feld, das bereits aus kulturpoetologischer Perspektive<sup>63</sup> und als intersektionales Phänomen<sup>64</sup> behandelt worden ist. Durch die Analysen der alternativen Textflächen hat sich der Roman Rasmussens als ein höchst raffiniertes Beispiel eines autofiktionalen Romans gezeigt. Im Roman findet eine verzerrte und doppelte Fiktionalisierung statt, indem Rasmussen nicht durchgehend selbst sein eigenes Leben erzählt, sondern sein Leben anhand literarischer Textfragmente erzählen und erzeugen lässt. Die Unfähigkeit, seine eigene Geschichte zu erzählen beziehungsweise die eigene Autobiographie zu schreiben, steht in direkter Verbindung zu einer potenziell anwesenden Auflösung der Sprache. Dieser Auflösungsprozess der Sprache führt im Roman zu einer umfassenden Erforschung der Möglichkeiten der Haut als Grenze zwischen Innen- und Außenwelt, als Inskriptions- und Kommunikationsort und als *eine Hülle, die den ganzen Körper umgibt*.

---

63 | Vgl. Benthien: *Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse* (Anm. 52).

64 | Vgl. Sarah Ahmed u. Jackie Stacey (Hg.): *Thinking through the Skin*. London, New York 2001.

## Literatur- und Medienverzeichnis

- ACKER, Kathy: *Don Quixote, which was a dream*. New York 1986.
- AHMED, Sarah u. Jackie Stacey (Hg.): *Thinking Through the Skin*. London & New York 2001.
- BARTHES, Roland: »Vom Werk zum Text«. In: *Kritische Essays. 4. Das Rauschen der Sprache* Frankfurt / M. 2012, S. 64–72.
- BENJAMIN, Walter: »Krisis des Romans. Zu Döblins ›Berlin Alexanderplatz‹«. in: *Gesammelte Schriften*, Bd. III, Frankfurt / M. 1972, S. 230–236.
- BENTHIEN, Claudia: *Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse*. Hamburg 2001.
- BUNCH, Mads (Hg.): *Samtidsbilleder: realismen i yngre dansk litteratur 1994–2008*. København 2013.
- BUTLER, Judith: *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. New York 1997.
- COHN, Dorrit: *The Distinction of Fiction*. Baltimore 1999.
- DELEUZE, Gilles: *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel*. Paris 2007.
- DOUBROVSKY, Serge: *Fils*. Paris 1977.
- DOUBROVSKY, Serge: *Le livre brisé*. Paris 1989.
- DOUBROVSKY, Serge: »Nah am Text«. In: Claudia Gronemann u.a. (Hg.): *Kultur und Gespenster Nr. 7*. Hamburg 2008, S. 125–136.
- DURAS, Marguerite: *Lamant*. Paris 1984.
- DURAS, Marguerite: *Der Liebhaber*. Frankfurt / M. 1985.
- PAUL, Fritz (Hg.): *Grundzüge der neueren skandinavischen Literaturen*. Göttingen 1981.
- GLAUSER, Jürg (Hg.): *Skandinavische Literaturgeschichte. 2. Auflage*. Stuttgart 2006.
- GRONEMANN, Claudia: »›AUTOFICTION‹ UND DAS ICH IN DER SIGNIFIKANTENKETTE: Zur literarischen Konstitution des autobiographischen Subjekts bei Serge Doubrovsky«. In: *Poetica*. Vol. 31, No. 1/2. Paderborn 1999, S. 237–262.
- HAMSUN, Knut: *Sult*. Oslo 1890.
- HAMSUN, Knut: *Paa gjengrodde Stier*. Oslo 1949.
- HANDESTEN, Lars: »00'ernes danske prosa«. In: Louise Mønster (Hg.): *Passage - Tidsskrift for litteratur og kritik* 63. Aarhus 2010, S. 7–24.
- HANDESTEN, Lars: »Minimalisme«. In: Mortensen, Klaus P. u. May Schack (Hg.): *Dansk litteraturs historie*. København 2006. <http://denstoredanske.dk/index.php?sideId=477446> (zuletzt eingesehen am 29. November 2017).
- HELT HAARDER, Jon: *Performativ biografisme*. København 2014.
- HESSELHOLDT, Christina: *Du mit du*. København 2004.
- JANNIDIS, Fotis et al. (Hg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen 1999.
- JØRGENSEN, Jens Anker u. a. (Hg.): *Hovedsporet – Dansk litteraturs historie*. København 2005.
- KILBY, Jane: »Carved in Skin – Bearing witness to self-harm«. In: Sarah Ahmed u. Jackie Stacey (Hg.): *Thinking Through the Skin*. New York 2001, S. 124–142.
- KNAUSGÅRD, Karl Ove: *Min kamp. Første bok*. Oslo 2009. (Dt. *Sterben*. München 2011).
- KNAUSGÅRD, Karl Ove: *Min kamp. Andre bok*. Oslo 2009. (Dt. *Lieben*. München 2012).
- KNAUSGÅRD, Karl Ove: *Min kamp. Tredje bok*. Oslo 2009. (Dt. *Spielen*. München 2013).
- KNAUSGÅRD, Karl Ove: *Min kamp. Fjerde bok*. Oslo 2010. (Dt. *Leben*. München 2014).
- KNAUSGÅRD, Karl Ove: *Min kamp. Femte bok*. Oslo 2010. (Dt. *Träumen*. München 2015).
- KNAUSGÅRD, Karl Ove: *Min kamp. Sjette bok*. Oslo 2011. (Dt. *Kämpfen*. München 2017).
- LEJEUNE, Philippe: »Der autobiographische Pakt«. In: Günter Niggel (Hg.): *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Darmstadt 1989, S. 214–257.
- MARTÍNEZ, Mathías: »Autorschaft und Intertextualität«. In: Fotis Jannidis u. a. (Hg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen 1999, S. 465–479.

- MORTENSEN, Klaus P. u. May Schack (Hg.) *Dansk litteraturs historie*. København 2006.
- PEER, Willie v.: »Absicht und Abwehr – Intention und Interpretation«. In: Fotis Jannidis u.a. (Hg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen 1999, S. 107–122.
- PLATH, Sylvia: *The Journals of Sylvia Plath*. Hg. v. Frances McCullough. New York 1998.
- PLATH, Sylvia: *Måske bliver jeg aldrig lykkelig. Uddrag af Sylvia Plath's dagbøger*. København 1984.
- RASMUSSEN, Bjørn: *Huden er det elastiske hylster der omgiver hele legemet*. København 2011.
- SAINT-EXUPÉRY, Antoine de: *Le petit prince*. Paris 1997.
- SAINT-EXUPÉRY, Antoine de: *Der kleine Prinz*. Düsseldorf 1980.
- SCHNURBEIN, Stefanie v.: *Krisen der Männlichkeit: Schreiben und Geschlechterdiskurs in skandinavischen Romanen seit 1890*. Göttingen 2001.
- SCHÜLKE, Anne: »Autofiktion« im Werk Paul Nizons. Bielefeld 2014.
- Thelma & Louise*. R.: Scott Ridley. Metro-Goldwyn-Meyer 1991. DVD. 129 Min.
- SPOERHASE, Carlos: »Was ist ein Werk? Über philologische Werkfunktionen«. In: *Scientia Poetica* 11. Berlin 2007, S. 276–344.
- WAGNER-EGELHAAF, Martina: *Autobiographie*. Stuttgart 2005.
- WINKO, Simone: »Einführung: Autor und Intention«. In: Fotis Jannidis u.a. (Hg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen 1999, S. 39–46.