

Ulrike Landfester (München)

„Hamlet ißt“

Sein, Nichtsein und die Rede über das Essen in Georg Brittings Roman
Lebenslauf eines dicken Mannes, der Hamlet hieß

Die Welt ist nichts ohne Leben.
Was lebt, ißt.
Jean Anthèlme Brillat-Savarin.¹

Als Brittings Roman im Frühjahr 1932 erschien, unterließ es kaum einer der zahlreichen Rezensenten, auf die Leibesfülle und den schier unendlichen Appetit hinzuweisen, die der Autor seiner Hamlet-Figur als hervorstechendste Merkmale mitgegeben hatte. Die Anlage des Romans, der Bilderreichtum seiner Sprache waren meist Gegenstand geläufigen Lobes, aber die Bewertung seiner Titelfigur fiel deutlich ambivalenter aus; einer der Rezensenten nannte ihn einen „unbewegliche[n] animalische[n] Riesenkloß“², ein weiterer sprach von „Entheldung“, „Versacken“ und „willenlose[m] Absinken“.³ Andere reagierten positiver auf den „Dickbauch und Drübersteher“⁴ und priesen die „Majestät der Leibesfülle“⁵; einer erinnerte gar an den Bauch des Buddha.⁶

Dieses Schwanken zwischen Abscheu und Mythisierung⁷ galt dem Phänomen, daß die an sich triviale Tätigkeit des Essens und ihr semantisches Umfeld in *Lebenslauf eines dicken Mannes, der Hamlet hieß* zum Konstruktionsprinzip eines literarischen Werkes geworden war. Allein die Tatsache jedoch, daß Walter Benjamin etwa zur gleichen Zeit in einem kleinen Prosastück mit dem Titel *Romane lesen* eine potentielle Muse des Romans programmatisch mit den „Embleme[n] der Küchenfee“⁸ versah, legt nahe, daß es eine Vorgeschichte für das plakative Hamlet-„Experiment“⁹ Brittings gab.

Ein Teil dieser Vorgeschichte ist im historischen und lebensweltlichen Umfeld Brittings zu suchen. Die Erfahrung des ersten Weltkrieges, an dem Britting selbst als Soldat teilnahm, war unter anderem die Erfahrung von Hungersnöten, wenn diese auch in erster Linie die Zivilbevölkerung betrafen. Darüber hinaus löste das Bewußtsein, daß der Tod im Krieg omnipräsent war, mit dem Überlebenswillen auch den Willen zum Genuß als Mittel gegen die Angst vor dem Sterben aus; der 1916 entstandene Text *Tage im Quartier* dokumentiert eindrucksvoll, welche Bedeutung dem Essen in der Kriegssituation zukam.¹⁰ Es ist überliefert, daß Britting nicht nur gern aß, sondern

auch und vor allem der in geselliger Runde gepflegten „Kultur des schweren Trinkens“¹¹ zeit seines Lebens treu blieb. Nicht erst sein den Stammtischfreunden gewidmeter Gedichtband *Lob des Weines* legt von seiner Lust am Rausch beredtes Zeugnis ab; schon lange vorher, etwa in den Erzählungen des *Verlachten Hiob*, gehörte die Huldigung an Schnaps und Bier, Wein und Punsch zum poetischen Inventar. Für Britting waren Essen und Trinken Erfahrungen eines weit über die reine Bedürfnisbefriedigung hinausgehenden ästhetischen Genusses; „kunstvoll“ solle gegessen werden, schrieb er in *Bosnisches Mahl*, voll ungeteilter Aufmerksamkeit für „die Musik des Mahls“.¹²

Im zeitlichen Umfeld des Hamlet-Romanes entstanden mehrere Texte, die sich, wie etwa *Die Totenfeier* und *Die Wallfahrt*, intensiv mit ritualisierten Eßakten befaßten oder – neben *Bosnisches Mahl* mit dem darin eingebetteten Gedicht an den Sliwowitz besonders die Kriegserzählung *Die Tischdecke* – einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen kulinarischer und literarischer Stilisierung herstellten. Schon Brittings Bibliothek belegt die schöngestige Komponente seines sinnlichen Interesses: sie enthielt eine Reihe von Klassikern der Eßkultur wie etwa Baron Eugen von Vaerst's *Gastrosophie*, Karl Friedrich von Rumohrs *Geist der Kochkunst* und Jean Anth  lme Brillat-Savarins 1913 in deutscher Ausgabe erschienene *Physiologie des Geschmacks*.¹³

Die Wurzeln der kulinarischen Motivsicht von Brittings Roman reichen jedoch auch tief in die Literaturgeschichte hinein. Mag die von Shakespeare immerhin angedeutete¹⁴ Idee eines fetten Hamlet erstmals von Goethe in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96) ausdrücklich aufgenommen worden sein¹⁵, so hatte doch schon der von Britting gesch  tzte und sicher sehr gründlich studierte Shakespeare selbst in seinem *Hamlet* das Essen ebenso häufig szenisch wie metaphorisch eingesetzt; das Siegesmahl etwa, das bei Britting zum Rachefeldzug Hamlets gegen Claudius gerät, hat sein Vorbild bereits in des ursprünglichen Hamlet Bemerkung über die von Claudius veranstalteten, „heavy-headed revels“¹⁶, die königliche Tafelrunde, bei der den Geladenen der Kopf vom Wein schwer wird, weil sie keinen Toast unerwidert lassen dürfen.¹⁷ Dieser Motivkomplex war schon Arno Holz an Shakespeares Tragödie aufgefallen; seine 1889 erschienene Erzählung *Papa Hamlet* zitiert von Anfang an immer wieder Shakespeares kulinarische Bilder. Weniger direkt, aber mit ähnlicher Beharrlichkeit nahm der ein Jahr vor Brittings *Lebenslauf eines dicken Mannes* erschienene Hamlet-Roman von Ernst Weiß, *Georg Letham, Arzt und Mörder*, jene Aspekte auf, die bei Shakespeare an die Essensmetaphorik gekoppelt sind, wie etwa das Scheitern kultureller Sinnstiftung an der Amoral der Natur. Abgesehen von diesen konkreten Bezugnahmen auf Shakespeares Hamlet aber hatte sich das Essen gerade in der Literatur des Expressionismus sowohl als Motivkonstante als auch als Mittel poetolo-

gischer Selbstreflexion etabliert; neben Britting selbst¹⁸ hatten u. a. Autoren wie Mynona alias Samuel Friedlaender, Franz Kafka, Georg Trakl, Gottfried Benn und Carl Sternheim¹⁹ Pionierarbeit bei der literarischen Nobilitierung der Rede über das Essen geleistet.

Es leuchtet unmittelbar ein, daß Tätigkeiten wie Essen und Trinken als Motive in literarischen Texten auftauchen können; weniger selbstverständlich ist jedoch, daß sie wie im vorliegenden Roman betont strukturbildend eingesetzt werden und damit eine Bedeutung erlangen können, die über die Schaffung von bloßem Handlungskolorit weit hinausgeht. Einer auf diesen zweiten Aspekt ausgerichteten Analyse von Brittings Text müssen daher einige grundsätzliche Bemerkungen zum Essen als einem Kulturthema und seiner spezifischen literaturästhetischen Relevanz vorangestellt werden.²⁰

Seit einigen Jahren ist das Essen zunehmend Gegenstand einer Auseinandersetzung geworden, die über die konventionell-spezialisierten Fragestellungen – von Medizin und Medizingeschichte, Biochemie, Psychiatrie, Ethnologie, Theologie und Kunstgeschichte – hinaus die grenzüberschreitende Frage nach der Bedeutung des Eßaktes für die menschliche Kultur überhaupt stellt. Die Suche nach einer Antwort wird durch die Herausbildung eines neuen Kulturbegriffs möglich, der das soziale Profil des menschlichen Körpers nicht nur einfach als Sublimierung, Verdrängung oder Idealisierung seiner Natur versteht, sondern der die biologische Realität des Menschen als eine kulturelle Präsenz begreift. Dieser Kulturbegriff basiert auf einer Auflösung jener starren Opposition von Kultur und Natur, die die Geistes- ebenso wie die Naturwissenschaften der Neuzeit prägt, auf ein neues Konzept hin, das das Verhältnis zwischen den biologischen Vorgaben des menschlichen Lebens und ihrer kulturellen Überformung als ein dynamisches begreift.

Im komplexen Bereich der menschlichen Nahrungsaufnahme – ähnlich wie bei den beiden anderen biologischen Grundkonstanten menschlichen Lebens, Sexualität und Tod – gehen subjektive Notwendigkeit und das Bemühen um deren objektivierende Vermittlung eine spezifische Verbindung ein. Der Verzehr von Nahrung nämlich wird nicht nur von angeborenen Körperfunktionen determiniert, sondern auch durch anerzogene Verhaltensmuster und übergreifende kulturelle Diskurse wie die der Medizin, der Chemie, der Pädagogik, Ökonomie oder der Religion. Zwischen Bedürfnis und Befriedigung steht die Küche als kulturelle Instanz, die Form und Konsistenz dessen bestimmt, was als Nahrung zu gelten habe, gesteuert von der Dimension des Geschmacks, über den die natürliche Sinnlichkeit eine kulinarische Ästhetik erzeugt. Der dritte Anteil der Stilisierung ist die Ritualisierung des Essens, durch die die Nahrungseinnahme als Kommunikationsmedium gesellschaftliche Funktion erhält und damit in die Nähe der Sprache rückt.

In der Literatur kann das Essen nur als Rede vom Essen im Bezugsfeld poetischer Funktionalisierung erscheinen.²¹ Die Literatur verfügt über die Möglichkeit, die Aspekte des Essens jenseits ihrer alltäglichen Realität auch in seinen Extremformen vom selbstgesuchten Hungertod bis hin zum Kannibalismus auszureizen, wie etwa in Franz Kafkas Erzählung *Ein Hungerkünstler*²², die im Oktober 1922 in der Neuen Rundschau erschien, und in Mynonas im ersten Heft der von Britting und Josef Achmann herausgegebenen Zeitschrift *Die Sichel* abgedruckten Text *Jakob Hankses Wunderlichkeiten*²³. Literatur ist nicht nur in der Lage, die kommunikative Bedeutung von Eßakten explizit zu machen, sie verdichtet darüber hinaus solche Akte zu Modellen der Selbsterfahrung des Subjektes²⁴ und erprobt deren Variationsbreite, indem sie sich als „Systemstelle des Chaos und der Meta-Reflexion zugleich“²⁵ zur Verfügung stellt. Brittings Erzählung *Die Tischdecke* führt diese Funktionen beispielhaft vor. Selbst ein poetischer Text, schildert sie, wie der Autor beim Essen eines Marmeladebrottes in der als Tischdecke verwendeten Zeitung auf den Abdruck eines seiner Gedichte stößt: die Selbstvergewisserung im Eßakt schlägt unmittelbar um in die Erfahrung literarischer Identität.²⁶

Ein solcher modellhafter Akt steht am Anfang der christlichen Mythologie: es handelt sich um den Sündenfall, in dem die Verführung zur Erkenntnis die Verführung zum Essen bedeutet. Aus der Übertretung des Verbotes, vom Baum der Erkenntnis zu essen, entsteht die Ambiguität menschlicher Existenz zwischen Kultur und Natur nach der Austreibung aus dem Paradies: einerseits die Festlegung des Menschen auf seine biologische Bedingtheit, die ihn zu Sexualität, Nahrungserwerb und Tod verurteilt; andererseits die Entwicklung von Kulturtechniken und -ritualen zur Bewältigung dieser Bedingtheit. Ein zweites Modell ist das Abendmahl, von dem aus die Idee der Eucharistie in die literarische Tradition eingeht. Sowohl *Jakob Hankses Wunderlichkeiten* wie Kafkas *Hungerkünstler* setzen sich mit diesen beiden paradigmatischen Mahlzeiten auseinander; für Jakob Hanke mündet das Essen seines Körpers durch den Teufel in eine Gotteserfahrung, und Kafkas Protagonist hungert, weil er keine Speise findet, die nicht mit der Schuld der Erbsünde behaftet wäre.²⁷ Die von der christlichen Mythologie angelegte Aporie menschlicher Existenz zwischen Kultur und Natur verflucht sich in der expressionistischen und nachexpressionistischen Literatur eng mit dem Bedürfnis, zu schockieren, aus dem heraus nicht nur das Essen, sondern auch Schlachtung und Verwesung über die traditionelle Peinlichkeitsgrenze hinweg in ästhetische Konzepte hineingeholt werden. Die Rede über das Essen erhält die Funktion zugewiesen, zentrale Anliegen der Moderne zu formulieren: die Frage nach dem Subjekt zwischen Ichverlust und animalischer Physis, die Erfahrung der Fragilität des menschlichen Körpers im Krieg, den

Vertrauensverlust gegenüber der Sprache und den Versuch, an ihrer Stelle den Körper als Garanten von Subjektivität einzusetzen.

Brittings Roman, so deutlich er diesem Themenkomplex verhaftet ist, geht in der Konsequenz seiner poetischen Konzeption über die Vorgaben hinaus, die ihm die Literatur bis zu diesem Zeitpunkt gemacht hatte; entlang der Eßakte und anhand des von ihnen eröffneten Bildfeldes stellt er kulturtheoretische Überlegungen vor, die schließlich sogar das Verhältnis von Essen und Literatur zueinander zu klären versuchen.

Die ersten Abschnitte des Eingangskapitels „Das Landhaus“ enthalten einige Metaphern, die den Bereich des Essens schon hier als Bildfeld des Romans erschließen: da werden die Blüten der Sonnenblumen als „große, kreisrunde Teller“ geschildert, besteht der Weg durch das „Tellerblumengehölz“ aus „butterweißem Kies“²⁸ und scheint das Wasser, in das der Sohn Hamlets, ebenfalls mit Namen Hamlet, hineinstarrt, „fest, wie Marmelade, zähe, harttropfig“ (S. 12). Die gewählten Metaphern dienen als Markierungen dafür, wie der Text gelesen werden soll – als Text nämlich, in dem das Essen eine zentrale Rolle spielt – und charakterisieren gleichzeitig sein sprachliches Verfahren: durch die aufgeführten Vergleiche wird der eigentlich geschilderte Bereich der Natur in der kulturellen Überformung menschlichen Essens eingefangen, das auf Tellern serviert und – wie etwa gerade Butter und Marmelade – komplexen Zubereitungsprozessen unterworfen ist.

Die Schilderung des Weges, der im Haus verschwindet „wie die flüchtende Eidechse im Loch vor dem Raubvogel, dem freßlustigen“ (S. 10) kontrastiert, ebenfalls auf bildsprachlicher Ebene, die Eßkultur des Menschen mit dem instinkthaften Reißen des Raubtieres. Die Froschjagd Hamlets des Jüngeren holt das darin angespielte Motiv, die Jagd, in die Romanhandlung herein und scheint dabei die angedeutete Distanz zwischen Tier und Mensch bereits wieder in Frage zu stellen, unterscheidet doch die ursprüngliche Form der Jagd – das Töten um der Nahrung willen – den Menschen allenfalls im Gebrauch der Waffe vom „freßlustigen Raubvogel“. Der aufgespießte Frosch aber hat mit einer aus Hunger erjagten Beute nichts mehr gemein als die Geste, der er zum Opfer fällt; die existentielle Notwendigkeit bleibt allenfalls als Zitat erhalten. Zum Kinderspiel verfremdet, erhält die Jagd hier den Umriß, mit dem sie als Metapher für bedrohliche Grenzerfahrungen zwischen Kultur und Natur zu einem zentralen Versatzstück des Romans wird.

Neben den metaphorischen Eingangssignalen und der Einführung der Jagd erprobt Britting die Möglichkeiten, die sich ihm im Umgang mit der Bildlichkeit des Essens bieten, in exemplarischer Weise am Motiv des Honigs. Der Honig wird zunächst als Schlüsselkategorie für die Beschreibung Ophelias eingeführt; ihr Haar und ihre Haut sind honigfarben, „Honig-

haupt“ (S. 18) nennt Hamlet ihren Kopf. Die erotische Anziehungskraft, die Ophelia früher für Hamlet besessen hat, wird durch diesen Vergleich als Lokung einer Süßigkeit auf die Ebene des Gaumenkitzels transponiert und gleichzeitig als betont natürlicher Reiz bestimmt. Hamlets radikale Verweigerung jedes körperlichen Kontaktes zu Ophelia, seine Absage an die Sexualität, wird so metaphorisch als Absage an natürliche, nicht kulturell bearbeitete Nahrung – den Honig – formuliert.

Der Grund dieser Verweigerung erhellt erst spät im Roman aus der Verbindung von kunstvoll zubereiteter Speise und Claudius' Tod: Hamlets Racheplan erfordert die kompromißlose Hypostasierung kulinarischer Künstlichkeit und schließt mit der natürlichen Süße der Sexualität jeden möglichen Übergriff der Natur, der das Beispiel für ein Versagen kultureller Rituale geben könnte, programmatisch aus. Demgegenüber verliert Ophelia, honigfarben bis in die Worte, die sie spricht, ihre Existenzberechtigung. Ihr Selbstmord deutet diese Beziehung zwischen ihrem und Claudius' Tod an: das von ihr gewählte Ertrinken nimmt den durch übermäßiges Essen – und Trinken – herbeigeführten Tod vorweg, den später Hamlets Stiefvater sterben wird. Im Sinne dieses Rachevorhabens besiegelt Ophelias Tod Hamlets Abwendung vom sexuellen und die Hinwendung zum kulinarischen Eros; Süßes wird nunmehr, etwa in Form von Punsch und Törtchen, zum Signal ultimativer oraler Lust.²⁹

Die Episode um die honigfarbene Ophelia läßt in ihrem virtuosen Spiel mit der Metapher, aus der unversehens zentrale Handlungsmuster des Romans entfaltet werden, an eine Leseübung denken, die den Leser auf das poetische Verfahren des Romans einschwört. Indem Britting den Honig für diese Übung wählt, schreibt er sich darüber hinaus hier in eine Tradition dichterischen Selbstverständnisses ein, die bis in die Antike zurückreicht: schon die altgriechische Literatur kennt den Vergleich poetischer Überzeugungskraft mit der Süße des Honigs, und seit Simonides diesen Vergleich auf den Dichter als einer honigsammelnden Biene ausweitete, durchzieht er als Topos die Diskurse poetologischer Selbstreflexion.³⁰ In einem späteren Gedicht Brittings finden sich zwei Zeilen, die diesen Topos ausdrücklich aufnehmen: „Bienen baun aus Honig Waben/ Und die Dichter draus Gedichte.“³¹ Wenn Hamlet mit Ophelia den Honig ablehnt und stattdessen in der künstlichen Süße von Punsch und Törtchen Befriedigung sucht, liegt darin jedoch keineswegs ein programmatischer Verzicht auf dichterische Überzeugungskraft verborgen, bleibt doch der Signifikant des Poetischen, die Süße, erhalten. Britting grenzt sich hier vielmehr von der dem Topos inhärenten Vorstellung ab, die Schöpfung eines Kunstwerkes sei ein ebenso naturhafter Akt wie die Suche der Biene nach Honig. Anstelle solcher *imitatio*³², die, abschätzig pointiert, den Dichter einem Tier gleichsetzt, feiert Britting mit Punsch und Tor-

ten die Fähigkeit zur Stilisierung, die den Menschen vom Tier und den Künstler von beiden unterscheidet. Als Kochkunst codiert, erscheint Dichtung so nicht mehr als elementare Manifestation eingeborener Naturgesetze, sondern als Artefakt, dessen Künstlichkeit erst den Genuß garantiert.

Auf dem Hintergrund der bisher skizzierten Rede über das Essen im Spannungsfeld zwischen Kultur und Natur tritt als weiterer wichtiger Aspekt dieses Kapitels die – im Sinne der poetologischen Unterströmung kunstvoll konstruierte – Idee einer zyklischen Natur hervor, an der der Mensch teilhat und der er sich nicht entziehen kann. Mit Ophelias Tod wird die kleine Enklave der Kultur, die das Landhaus in der natürlichen Umgebung bildete, mitsamt ihrer Leiche *in toto* der Verwesung übergeben. Die Szenerie des Verfalls – des verwitternden Hauses, der faulenden Blumen, des den Schimmel fördernden Regens – wird vom Bild des Gebisses dominiert: die abgemähten Stengel sind „wie die Zahnstümpfe eines verdorbenen Gebisses“ (S. 26), das abgedeckte Haus zeigt ein „zähnefletschendes Dachgebiß“, der Regen „nagte und biß und würde schon eines Tages das ganze Haus auffressen.“ (S. 28) Dieses Bild verweist in indirekter Anknüpfung an das Jagdmotiv noch einmal darauf, daß die Natur ein Raum des Fressens und Gefressenwerdens ist, in den der Mensch bei aller Differenziertheit der Nahrungsaufnahme im eigentlichen Impuls seines Überlebenswillens – dem Hunger – eingebunden bleibt und dessen Kreislauf von Wachstum, Tod, Verwesung und neuem Wachstum er sich nicht entziehen kann: stirbt er, bietet der verwesende Körper den Nährboden neuen Wachstums und damit neuer Nahrung an, denn, wie Britting in seiner Erzählung *Die Windhunde* schon formuliert, „die Erde verwandelt alles und macht aus Eklem noch gute Speise“.³³ Die Unausweichlichkeit dieser Verwandlung verleiht der Natur, wie sie im Roman erscheint, eine schicksalhafte Dimension: Hamlet kann das Landhaus zwar verlassen, aber sein Handeln schiebt den Zerfall, mit dem die Natur ihr Recht an jeder Kreatur fordert, nur hinaus. So etabliert das erste Kapitel neben dem Bekenntnis zu poetischer Künstlichkeit gleichzeitig die Natur als mythischen Bezugsrahmen allen Geschehens im Roman und erzeugt damit das Spannungsfeld, in dem der Roman die Frage nach der Situierung des Subjekts zwischen Bedingtheit und Freiheit der Entscheidung, zwischen passiver Teilhabe am Zyklus der Natur und aktiver Kultivierung stellt.

Vom zunächst dominierenden Bereich der vegetativen Natürlichkeit springt der Roman mit dem zweiten Kapitel in einen Bereich betonter Künstlichkeit: die Begegnung zwischen den Hofdamen, den beiden Hamlets und Xanxres trägt nachgerade ballettchoreographische Züge im ritualisierten Austausch von Gruß, Knicks und Konversation. Der zentrale Gehalt dieses Kapitels besteht in der auf erotischer Grundierung eingeführten Doppelsin-

nigkeit des Begriffes Fleisch. Da ist einerseits die Hofdame Afra, Geliebte Hamlets, die als „rundlich, fleischig, mit rundlichen, fleischigen Händen“ (S. 36) geschildert wird; an ihr erhält das Fleisch die Konnotation physisch-präsenter Sinnlichkeit, auf die sich das sexuelle Begehren richtet. Da ist andererseits Hamlet, der seinen „unförmigen Bauch“, sein „dickes, weißes Fleisch“ (S. 43) niemandem mehr zeigen will; sein Fleisch ist in erster Linie das des essenden, verdauenden Organismus. Beiden eignet jedoch auch der jeweils andere Aspekt: Afra besitzt „schöne, große, etwas nach vorn stehende Zähne“ (S. 36) und löffelförmige Daumen (S. 37); Hamlets Unwille, seinen nackten Körper zu zeigen, entspringt dem Bewußtsein, die sexuelle Erektionsfähigkeit längst mit dem Aufschwellen seines Körpers durch Fett ersetzt zu haben. Eine von den Hofdamen inszenierte erotische Paraphrase des Jagdmotives aus dem ersten Kapitel, in der der junge Hamlet als „Wild, das sie [die Hofdamen] fangen wollten“ (S. 38), nun selbst der Gejagte ist, verkreuzt beide Aspekte miteinander; unter der halbernstesten Werbung der Frauen um den heranwachsenden Prinzen schimmert bedrohlich das Bewußtsein hervor, daß auch der Mensch selbst Nahrung sein, um seines Fleisches willen von anderen Raubtieren gefressen werden kann. Auf dem Hintergrund jener existentiellen Gemeinsamkeit von Mensch und Tier, Fleisch zu fressen und selbst Fleisch zu sein³⁴, klingt hier zum ersten Mal die Möglichkeit des Kannibalismus an – eine Möglichkeit, die im Roman nie explizit wird, die aber gerade aufgrund der Hartnäckigkeit, mit der Britting sie als Tabuzone ausgrenzt, von nun an unterschwellig präsent bleibt. Gleiches gilt für das dem Kannibalismus entgegengesetzte Extrem auf der Achse möglicher Eßhaltungen, den Hunger. Im Motiv der Jagd werden diese beiden Pole ineinander geblendet und auf die Sexualität zurückgespiegelt: der Hunger, der die Jagd als Technik des Nahrungserwerbs motivierte, erscheint als Begehren nach Fleisch, das in dem Moment, in dem es sich auf einen Sexualpartner und damit auf Menschenfleisch richtet, kannibalisch wird.³⁵

Das Kapitel „Im Feldlager, hinten“ stellt sich für die Analyse der Rede über das Essen als Kernkapitel des Romans dar: In einer ganzen Reihe von Eßakten entfaltet das Motivfeld Essen über seine bisherige metaphorische Bedeutung hinaus seine strukturtragende Funktion. Während der Mahlzeit vor dem Wirtshaus, bei dem Hamlet und Xanxres Rast machen – der ersten Mahlzeit Hamlets in dem Roman überhaupt – fällt der Satz Hamlets: „Davon werd ich so dick, Xanxres, daß mir das Essen so gut schmeckt.“ (S. 58) Dieser Satz führt die Dimension des Geschmacks in die Rede über das Essen ein und etabliert damit jene Instanz, die einerseits kulturstiftend wirkt, weil sie die Zubereitung des Essens und damit die kulinarische Semiotik an sich motiviert, die aber andererseits auch dem tierischen Instinkt noch ver-

wandt ist. Noch überwiegt in dieser Mahlzeit die ursprüngliche Funktion des Essens, Hunger zu stillen; sie ist verhältnismäßig frugal gegenüber den später immer elaborater werdenden kulinarischen Exzessen Hamlets. Erst die folgende Mahlzeit – die erste Mahlzeit im Dorf Arneby – vollendet die Konstellation, aus der heraus Hamlets Eßlust sich auf einem sich immer weiter vom natürlichen Bedarf weg entwickelnden Niveau verselbständigen wird: neben dem Geschmack, der die Ästhetisierung des Essens initiiert, erscheint hier die Figur des Kochs als Exekutive dieser Ästhetisierung und gleichzeitig das Motiv der weißgedeckten Tafel, die Britting von nun an *pars pro toto* als Bezeichnung gesellschaftlicher Ritualhaftigkeit des Eßaktes einsetzt. In dem Maß, in dem die drei Basiskonstanten der Eßkultur – Geschmack, Koch und Tafel – auf den Vorgang der Nahrungsaufnahme zugreifen, entsteht beim Essen eine Syntax, die unwiderstehlichen Zwang ausübt: Hamlet, der ursprünglich seines Fettes wegen nur kaltes Fleisch essen wollte, erklärt nach der ihm vom Koch aufgedrängten Suppe: „auf die Suppe jetzt kalten Braten, Xanxres, das geht nicht“ (S. 73). In diesem aus der Ritualisierung entstehenden Zwang erkennt Hamlet eine Waffe für die Rache an Claudius: eingebettet in die Darstellung dieses Essens finden sich die ersten expliziten Hinweise auf Claudius' Mord an Hamlets Vater und Hamlets Entschluß, den Mord zu sühnen, und es ist genau das hier zum ersten Male auftretende Zeremoniell, mit dessen Hilfe Claudius schließlich getötet wird.

Im Anschluß an diese handlungskonstitutiven Mahlzeiten konfrontiert Britting nunmehr die kulturelle Zurichtung im positiven – kulinarischen – mit der kulturellen Zurichtung im negativen Sinne. Während er den Geschmack des Hahns noch auf der Zunge hat, muß Hamlet sehen, wie ein eben mit dem Messer geköpfter Hahn³⁶ noch – fast – lebend auf seinen eigenen blutigen Kopf tritt, und gleich darauf trifft er auf die Prostituierte, die ihren Greisinnenkörper mithilfe von Kosmetika auf das sexuelle Begehren der Männer hin zurichtet.³⁷ In noch traditionell expressionistischem Bemühen, zu schockieren, wird die Kehrseite der Kultur gezeigt: als Voraussetzung des Essens die grotesk-brutale Schlachtung einer Kreatur, die ihren Lebenswillen noch über den physischen Tod hinaus demonstriert, als Anreiz zur Sexualität aber die Maskerade ekelerregenden physischen Verfalls.

Die Episode mit dem kopflosen Hahn erzeugt, unterstützt und verstärkt vom anschließenden Besuch in der Feldmetzgerei, aus der Beziehung zwischen Schlachtung und Schlacht eine Phrase, die wiederum Hamlets Rachepläne betrifft: vor dem Essen, so die Essenz dieser Episode, muß geschlachtet werden. Übersetzt in die Vorausschau auf die Rache an Claudius heißt das: bevor Claudius in einem Sinne, dessen Doppeldeutigkeit Dürrenmatt zwanzig Jahre später³⁸ nicht klarer herausstellen konnte, zu Gericht gebeten werden kann, muß der Kronprinz die Schlacht erst geschlagen und sich damit

die Autorität des Siegers erworben haben, mit der er Claudius dann zum Essen zwingen kann.

In Hamlets Gang durch die Feldmetzgerei bringt Britting in ironischem Spiel mit der christlichen Mythologie Erkenntnis und Essen zusammen. Die Erwähnung von „Blut und Fleisch“ (S. 77) in den Eingangssätzen läßt ein Eucharistie-Modell vermuten, zumal die enthäuteten Tierleichen, „wie fleischerne Glocken“ aneinanderschlagend, eine sakrale Handlung anzukündigen scheinen. Doch sind nicht Blut und Fleisch Ziel von Hamlets Aufmerksamkeit, sondern die Bottiche, in denen „wirre Schlangen bläulich verschlungen und verknäuelte, Eingeweide“ (S. 78) enthalten sind. Die Schlange, im Roman ohnehin omnipräsent, ruft den Mythos des Sündenfalles auf, ohne allerdings zum Essen verführen zu wollen; die Eingeweide, als Schlachtabfälle ohnehin nicht zum Essen bestimmt, aktivieren durch ihren Geruch statt der Lust am Genuß vielmehr die diesem entgegengesetzte Empfindung des Ekels.³⁹ Um dennoch Erkenntnis zu erlangen, nimmt Hamlet zunächst eine ästhetische Setzung vor – „mit einer Willensanstrengung sah er, daß diese Gedärme schön waren“ – und überkreuzt dann die christliche mit der antiken Mythologie, indem er eine Eingeweideschau – in der römischen Antike traditionell vor einer Schlacht – vornimmt. Statt daß Hamlet aber nun der hier angelegten assoziativen Verbindung zu den „Feldschlangen“, den „neu eingeführten Feuerrohren“ (S. 99), die entscheidenden Anteil an der Schlacht haben werden, nachgeht, wird er von der natürlichen Schlingenbildung der Eingeweide zu der Wunschphantasie, eine Schlinge um Claudius' Hals sehen zu wollen, inspiriert – eine Phantasie, die zwar dem Rachevorhaben an sich, aber ganz und gar nicht seiner Methode entspricht. Als der beginnende Fäulnisprozeß die Schlinge auf das von Hamlet imaginierte Maß erweitert, nimmt er die Übereinstimmung von natürlicher Gegebenheit und subjektiver Imagination zum Anlaß, die Eingeweide kurzerhand zur Schrift und damit zum Garanten gültiger Erkenntnis zu erklären – eine Setzung, in der Britting umgekehrt die Schrift als Abfallprodukt des Essens, als ekelhaft und genußfern denunziert. Die zeichentheoretische Dimension der Eingeweideschau zeigt sich dabei doppelt ironisch, vergewissert Hamlet sich doch hier *de facto* der Überlegenheit seiner Verdauungsorgane über die des leberkranken⁴⁰ Claudius, indem er die Verdauungsorgane von zum Essen vorbereiteten Tieren studiert.

Zum Abschluß des Kapitels hin konterkarieren zwei Eßakte die unerfreulich direkte Begegnung mit den Eingeweiden, indem sie das Essen selbst praktisch außer acht lassen: das von Oberst Jahannsen Hamlet zu Ehren gegebene Offiziersessen besteht für den Leser nur aus dem Bild der „weißgekleideten Tafel“ (S. 85) und der ausgeprägten Betrunkenheit der Anwesenden; vom Essen selbst ist nicht die Rede. Das Motiv der schwer trinkenden

Männerrunde zitiert jene von Britting geschätzte und gern praktizierte Form der Stammtischgeselligkeit „fern von Frauen“⁴¹, in der sich die wilhelminische Tradition des Herrenessens nach der Jahrhundertwende mit dem Militärkanon verband; Vorstellungen wie die von Kommet und Ehre wurden zu einflußreichen Regulativen des „Gruppenzechens“, das durchaus „Züge eines männlichen Kampfspieles“⁴² annehmen konnte. Tischsitten im weitesten Sinne, repräsentieren diese Regulative das Gesetz der Höflichkeit als einem „Mechanismus der Affektmodellierung“⁴³, der im Verlauf des Zivilisationsprozesses die physische Fremdkontrolle durch den Zwang zur Selbstkontrolle ersetzt hatte. Das Resultat waren jene Verhaltenscodes, die innerhalb einer Gesellschaft grundsätzlich friedliches Sozialverhalten garantieren, deren Verbindlichkeit aber unter dem Druck der nunmehr notwendig verdrängten Aggressionen selbst eine zur Vernichtung fähige Macht entwickelte. Ergänzend zu der Darstellung der ersten Mahlzeit Hamlets in Arneberg, die das Ritual der Mahlzeit aus der Beziehung einzelner Gerichte zueinander entstehen ließ, konturiert Britting hier den weitaus stärkeren Zwang, den gerade eine offizielle Tafel als gesellschaftlicher Ort auszuüben in der Lage ist, und vervollständigt damit die Charakteristik der Waffe, die Hamlet gegen Claudius führen wird.⁴⁴

Während dieses Essens sieht Hamlet in betrunkenen Phantasie die Köpfe der Anwesenden „wie Kugelfische schwimmen“. Die Suggestivkraft dieser Phantasie ist so groß, daß er sich an der Stuhllehne festhalten muß, „um nicht mitzuschwimmen“ (S. 85). Das mit den Fischen imaginierte Wasser ruft noch einmal die elementare Todverfallenheit der Kreatur schlechthin auf, indem es an Ophelias Tod erinnert. Der Alkohol mit seinem hohen Grad an Zubereitungstechnischer Künstlichkeit entpuppt sich dagegen als das eigentliche Wasser des Lebens⁴⁵, mit dessen Genuß Hamlet sich im Kreis der Offiziere der Konstruktion, die zu Claudius' Tod führen soll, vergewissert.

Im Motiv der Fische scheint erneut eine christlich-mythologische Sinn-schicht des Romans auf.⁴⁶ Das Neue Testament spricht in Anlehnung an den Fischzug Petri von den Gläubigen als von Fischen, die von den Aposteln gefangen werden sollen⁴⁷; die Verkürzung des Namens Jesus Christus zum griechischen Wort Ichthys verbildlicht Jesus selbst als Fisch. Während aber das Neue Testament neben dieser Metaphorisierung auch den Fischzug als Jagdhandlung stehen läßt und damit die Assoziation Mensch – Nahrung erlaubt, wird der Fisch in Brittings Roman nie als Speise thematisiert.

In Brittings Werk erscheint der Fisch überhaupt zwar gelegentlich als potentielle Jagdbeute – so in *Fischfrevel an der Donau* –, wird aber von den Perspektivfiguren kaum jemals gegessen; grundsätzlich überwiegt seine Funktion als Sinnbild für das auf unerklärliche Weise mit dem Menschen verbundene mythische Andere der Natur, wie sie von der Erzählung Die Schwestern

exemplarisch vorgeführt wird. Der von der Bibel ebenfalls angelegte Vergleich von Menschen mit Fischen ist dagegen ein Kunstgriff, den der Roman häufig verwendet; am prominentesten ist neben der Rauschphantasie Hamlets die immer wiederkehrende Bezeichnung Xanxres' als Hering. Das Essen von Fisch hätte demnach auf der Folie des Neuen Testaments eine ähnlich kannibalistische Konnotation wie das Essen von Fleisch. Die Frage, warum letzteres im Roman erlaubt ist und ersteres nicht, läßt sich im Blick auf das je unterschiedliche Verhältnis zum Komplex der Sexualität beantworten. Dem Essen von Fleisch kommt die Funktion zu, die Verschiebung des sexuellen zum kulinarischen Eros immer wieder zu bestätigen. Das Essen von Fisch aber wäre nicht nur ein kannibalistischer Frevel an einem mythischen Tier; der Fisch ist – deutlich etwa gerade in der Situation des Offiziersessens⁴⁸ – auch Symbol der Männlichkeit schlechthin. Die Ausgrenzung des Fisches aus den Speiseplänen des Romans entspricht der von Hamlet – der selbst nie mit einem Fisch verglichen wird⁴⁹ – betriebenen Ausgrenzung der phallischen Sexualität.

Der letzte Eßakt dieses Kapitels vollendet dessen Aufbau, den man bei näherer Betrachtung analog zur anfangs exponierten Naturidee als zyklisch beschreiben kann. In den letzten Zeilen des Kapitels ist von einem Tier – „ein Fuchs vielleicht oder eine Wildkatze“ – die Rede, das „einen Hasen vielleicht, oder ein junges Reh“ (S. 92) reißt. Die Konstellation aus einem Tier, das ein anderes frißt, nimmt die ganz am Anfang des Kapitels stehende Episode des die Spinne fressenden Pferdes wieder auf und schließt damit einen Kreis, der sich etwa wie folgt darstellt: auf das rein instinkthafte Verhalten des Tieres wird allmählich das Phänomen Eßkultur aufgebaut. Nacheinander werden Geschmack, Koch und Tafel eingeführt, die Eigendynamik der Stilisierung entwickelt, Zurichtung des Essens einerseits und Verdauung andererseits ironisch in Zusammenhang mit einer Zeichentheorie gebracht und schließlich das reine Ritual vorgestellt, das die Materialität des Essens unter der sozialen Funktion der Tafel verschwinden läßt. Schließlich wird dieser Aufbau wieder zurückgeführt zur hungrigen Jagd des Raubtieres, zurück zur biologischen Bedingtheit der Natur, die, möge sie noch so sehr ästhetisiert werden, im wörtlichen wie im übertragenen Sinne Anfang und Ende ausmacht.

Das folgende Kapitel, „Im Feldlager, vorn“, bringt dies Motiv tierisch-instinktiven Freßbedürfnisses, mit dem das vorangegangene Kapitel schloß, in Zusammenhang mit der Schlacht. Hamlets Imagination läßt die Soldaten, die die erste Bresche in die Mauer des feindlichen Dorfes geschlagen haben, „sich festsetzen in dem Loch, das sie sich geschaffen hatten, wie Hunde an einem Eber hängen, wie Blutegel an einem großen Fisch, und sie sofften wohl auch Blut wie die Blutegel“ (S. 111). In dieser Schilderung diagnostiziert Brit-

ting Jagd einerseits und Krieg andererseits als zwei grundsätzlich unterschiedliche Arten von Gewalt. Der erste der beiden Vergleiche spricht von der Jagd, die in ihrer Urform die Tötung Anderer⁵⁰ durch die Notwendigkeit des Überlebens rechtfertigte; die Erwähnung von Hunden und Ebern jedoch deutet schon die Entfremdung des archaischen Jagdmodells zum Sport der Hetze an. Die Ausformung des Motivs schließlich spricht, indem sie die Soldaten Hunden vergleicht, ihnen Menschlichkeit kategorisch ab; als Bluteigel am Leibe des implizit tabuisierten Fisches erscheinen die Kämpfenden gar als Parasiten an einem Tier höherer Ordnung, an jenem Geschöpf, das auf den Menschen selbst verweist.

Indem Britting in der Kriegsszenerie das Motiv der Jagd anklingen läßt⁵¹, beschreibt er den Krieg als einen Raum, in dem atavistische Reaktionsmuster, das Wissen um die Alternative von Fressen oder Gefressenwerden aktiviert werden können, um übergeordneten Zwecken wie der Politik eines Königshauses dienstbar gemacht zu werden. Die Prämisse einer virtuellen Verwandtschaft von Jagd und Krieg verdeutlicht, wie gefährlich schmal die Grenze zwischen erlaubter Normverletzung und menschenverachtender Blasphemie ist. Die Vorstellung des Prinzen, Oberst Greon, der Anführer des Sturms auf Sönheim habe „in Sönheim sich hineingefressen [...] wie die Made in den Speck“ (S. 111), spielt über die „Made“ in fast fatalistischer Weise noch einmal auf die unausweichliche Sterblichkeit der Kreatur an und vervollständigt in zusätzlicher Ausdeutung der im vorigen Kapitel hergestellten Verbindung zwischen Schlachtung und Schlacht die Charakteristik des Krieges als eines in letzter Konsequenz kannibalistischen Kulturphänomens, das über das *homo homini lupus* weit hinausgeht.

Im Kapitel „Der Sieger“ wird das Essen zum allumfassenden Handlungsprinzip, das die in den vorhergehenden Kapiteln exponierten Aspekte aufnimmt und auf ihnen die kulinarische Inszenierung von Hamlets Rache an Claudius aufbaut. Auch hier steht am Anfang der Eßakte wieder eine Episode, in der ein Tier vom anderen gefressen wird, eine Episode allerdings, die sehr viel diffiziler als die vorherigen auf den Aufbau dieses zweiten Teiles des Romans hin ausgerichtet ist: im Zimmer eines alten Mannes, der gelähmt in seinem Stuhl sitzt, spielt eine Katze mit einer Maus, um sie schließlich zu fressen. Während das Katz-und-Maus-Spiel Hamlets Spiel mit Claudius antizipiert, die Wahl dieser als Formel sprichwörtlich gewordenen Konstellation aber auch den Ritualcharakter des Festmahles abdeckt, weist der gelähmte Alte in seinem Stuhl bereits auf das letzte Kapitel voraus, in dem Hamlet gelähmt im Kloster seine letzten Jahre verbringt.

Das Festmahl, das anlässlich des Sieges für das Volk ausgerichtet wird, dient in seiner eher lockeren Anlage – Wein fließt aus Brunnen, Ochsen

werden am Spieß gebraten – als Folie, die „das große Festmahl [. . .] für den Hof und die großen Herren und die großen Damen, das Siegesmahl dem siegreichen Kronprinzen zu Ehren“ (S. 146) von Anfang an als starres höfisches Ritual herausstellen soll. Entsprechend enthält auch der Satz, der dieses Festmahl einleitet – „Das Fest mußte gefeiert sein“ (S. 150) – einen deutlichen Hinweis auf die imperativischen Strukturen dieses Rituals. Der angeschlossene Hinweis auf die „Tafel“ markiert den gesellschaftlichen Raum, in dem das Essen nicht mehr der Stillung von Hunger dient, sondern politischen Forderungen unterworfen ist, die gemeinsames Essen als Proklamation freundschaftlichen Einverständnisses, das Abschlagen eines gereichten Ganges als Beleidigung verstehen lassen. Unter diesem Aspekt verwandelt denn auch Claudius, begierig auf das Einverständnis mit dem Kronprinzen, die „abwehrende Handbewegung“ in eine „Eßgebärde“ (S. 153), als Hamlet ihm vorzulegen beginnt. Die Trompetenstöße, die jeden Gang ankündigen, machen die Beziehung des Begriffspaares Schlachtung/Schlacht zu dem Festmahl, das zwischen Claudius und Hamlet zum Schlachtfeld wird, explizit und kommentieren von dieser Seite aus die politische Bedeutsamkeit des Rituals. Aus dem einzelnen weißgekleideten Koch des ersten Essens in Arnege werden hier „die Herren in dieser Nacht, die Befehlshaber“ (S. 154) in einer Funktion, die der der Obersten in der Schlacht von Arnege entspricht, „strenge Herren“ (S. 155), die die Syntax des Rituals vorgeben und „das Mahl, das teuflische“ (S. 156) unaufhaltsam vorantreiben.

Es ist bezeichnend für das Gewicht dieser eßkulturellen Konstruktion, daß Claudius, obwohl er die Auflehnung gegen das Diktat der Köche phantasiert, sich gegen Hamlets Ansinnen nicht zu wehren vermag. Unter dem Druck der von Hamlet in die Waagschale geworfenen Autorität, die ihn ermächtigt, im Namen seines Sieges kulinarischen Gehorsam zzu reklamieren, verschwindet allmählich – wie im Offiziersessen von Arnege – das Essen selbst; was der Kronprinz dem erschöpften König auflegt, ist schließlich nur noch „irgendwas Fleischiges“, der Becher, mit dem er ihm zutrinkt, „was Blitzendes“ (S. 157). Ein Trinkritual, dessen Teilnahme noch weniger als das Essen verweigert werden kann, weil es über die königliche Tafel hinaus öffentlich ist, vollendet den Rechtsakt der Henkersmahlzeit⁵²: der Toast des Kronprinzen fordert den gesamten Saal auf, ihn zu erwidern, eine Situation, der sich der König keinesfalls entziehen kann und die von Hamlet, die Waffe des Bechers in der Hand, zum „Königsmord“ (S. 157) genutzt wird: die monarchistischen Zwänge der Repräsentation haben das Essen derart weit von der reinen Befriedigung biologischer Bedürfnisse entfremdet, daß die Nahrungsaufnahme sich im Dienste gesellschaftlich-politischer Zusammenhänge verselbständigt und schließlich selbst gegen den Körper gekehrt werden kann, von dem ursprünglich der Impuls des Hungers ausgegangen war.

Die beiden nun folgenden Kapitel deuten bereits in der Wahl ihrer Titel – „Salat gegen die Hitze“, „Punsch gegen die Kälte“ – an, daß die extreme gesellschaftliche Ritualisierung als der eine Pol kulinarischen Stilwillens durch die extrem subjektiv-hedonistische Ästhetisierung als der andere Pol ergänzt und konterkariert wird. In diesen beiden Kapiteln greift Britting eine Opposition auf, die von Claude Lévi-Strauss in seiner Konstruktion des „kulinarischen Dreiecks“ systematisiert worden ist.⁵³ Das Dreieck bezeichnet die drei wesentlichen Zustände, in der die Nahrung sich dem Menschen darbietet und die alle miteinander in Verbindung stehen: Nahrung kann roh, gekocht oder verfault sein, also unbearbeitet, kulturell bearbeitet, oder natürlicher Zersetzung verfallen. Das Salatkapitel stellt das äußerste Ende der kulinarischen Skala in Richtung auf das Rohe hin vor, das, obwohl ungekocht, durch Zugabe von Gewürzen eßbar gemacht wird; das Punschkapitel dagegen stellt das äußerste Ende des Gekochten vor, die elaborat hergestellte, stark gewürzte Mischung des Punsches und die kunstvoll zubereiteten Mandeltörtchen, die Hamlet beim Essen noch einmal einer sekundären Zubereitung unterwirft, indem er Punsch und Mandeltörtchen gleichzeitig in den Mund nimmt und so einen süßen Brei herstellt.⁵⁴ Die Polarität der beiden Kapitel wird unterstützt durch den Kontrast zwischen der wiederholt betonten Essigsäure des Salates und der ebenfalls betonten Süße von Punsch und Torte.

Beide Kapitel enthalten Hinweise auf den Komplex der Fäulnis. Das Salatkapitel deckt den sexuellen, im Landhaus-Kapitel so deutlich mit Fruchtbarkeit und Verwesung in Beziehung gesetzten Aspekt ab; Hamlet verweigert Afra eindeutig-zweideutig das Fleisch und bietet ihr stattdessen Salat aus Rettich an – der aufgrund seiner phallischen Form und seiner Schärfe traditionell als Aphrodisiakum gilt und hier eine entsprechende Stellvertreterfunktion erhält. Der verweigerten Sexualität treten im Punschkapitel die Phantasien von Hamlet und seiner Mutter über die Verwesung der Toten gegenüber; Hamlet, dem die Hofdame Klara ihren neuen Bräutigam vorstellt, imaginiert das Grinsen des fleischlosen Schädels von Xanxres und zieht die Verbindung zum eigenen Verfall: „Er griff nach seinem eigenen Kopf, der König, faßte das wackelnde Fleisch an den dicken Backen, wir tragen alle unsern Totenkopf schon mit uns herum“ (S. 203). Die Idee der körperlichen Verwesbarkeit wird aus der Perspektive der Königin im selben Kapitel aufgenommen, die mittels Diät und Kosmetika der alternden Prostituierten im Feldlager-Kapitel gleich ihre Jugend zu bewahren sucht. Während Hamlet ißt, um sein Fleisch zu erhalten, und Punsch trinkt, „um [...] Farbe zu bekommen“ (S. 203), ißt sie aus demselben Grund gerade nicht bzw. nichts anderes als Schwarzbrot und Hirsebrei, ein Kontrast, den Britting in eine geradezu emblematische kleine Szene faßt: in der silbernen Schüssel, die Hamlet gerade leergegessen hat, studiert die Königin verstohlen ihr Spiegelbild. Auch

sie phantasiert die Fäulnis der Toten in Form der Vorstellung, daß der Kopf ihres ersten Ehemannes bei seiner Umbettung in die Familiengruft vielleicht zu den Füßen gerollt sei und er nun seine Zehen sehen könne, die gleichen Zehen wie früher, „nur mit sehr wenig Fleisch“ (S. 207). Beider Überlegungen kristallisieren sich um das goldgerahmte Bild von Hamlets Vater „in Jägertracht, einen erlegten Eber zu seinen Stiefelfüßen“ (S. 203), das noch einmal das kulinarische Dreieck konstellierte: der Eber, der im Rückgriff auf die für die Schlacht von Sönheim gebrauchte Metapher gleichzeitig auf den königlichen Aufgabenbereich der Kriegführung verweist, zitiert das rohe Fleisch, wenn auch nur mehr aus Dekorationsgründen; das Porträt des Toten zentriert die Verwesungsphantasien, denen Hamlet mit dem „blutroten Punsch“ und die Königin mit dem Verzehr eines Mandeltörtchens entgegentreten suchen. Das Fazit beider Kapitel – des Salat- und des Punschkapitels – ist eine Beschreibung subjektiver Verfremdung der Nahrungsaufnahme bis hin zu dem Versuch, Sexualität und Tod durch das Essen zu bewältigen, die drohende Erotik durch den – fast – rohen Salat und die Angst vor dem Tod durch den differenziert komponierten Punsch zu überdecken. Beides aber, Salat wie Punsch, spricht letztlich immer wieder von der biologischen Grundverfaßtheit des Menschen; das Symbol des Rettichs hält die Sexualität noch im Verdrängungsvorgang präsent, die Farbe des Punsches aber entkommt der Assoziation mit dem Blut nicht.

Das letzte Kapitel schließlich bestätigt, daß nicht nur die Kapitel in sich, sondern auch der Roman insgesamt zyklisch angelegt ist. „Hinter der weißen Mauer“ nimmt die Grobstruktur des ersten Kapitels wieder auf; wie in „Das Landhaus“ wird die Beschreibung allmählich, wie kreisend, an das Klostergebäude herangeführt, und auch hier handelt es sich um eine Art Enklave der Kultur. War aber das Landhaus und seine Umgebung auf einer übergreifenden vegetativen Ebene intensiv mit der Natur verbunden, an die es schließlich wieder zurückfiel, so ist das Kloster dagegen ein Ort äußerster kultureller Entfremdung von der Natur und ihrer selbstverständlichen Fruchtbarkeit: es ist ein Ort totaler sexueller Entsagung, vollständig ritualisierter Tagesläufe und stilisierter Frugalität der Mahlzeiten, die in der Nachfolge von Christi Einfachheit permanent das Modell der Eucharistie zitieren. Und es ist ein Ort, an dem Essen und Literatur miteinander verbunden werden: „Im Haus dort kochte jetzt ein Mann das Mittagessen [. . .] Mönche waren wohl alle dick in diesem Kloster und hatten dicke Bücher vor sich, lasen in dicken Büchern, langsam, [. . .] und manche schrieben an solchen dicken Büchern“. (S. 230) Im gleichzeitigen, unablässigen Praktizieren von Essen einerseits und Suche nach Erkenntnis im Lesen oder Schreiben andererseits wird hier die kulturstiftende Bedeutung des Sündenfalles immer neu bestätigt.

Das Erkenntnisinteresse, das sich mit dem im Kloster endenden dicken Buch über den dicken Mann Hamlet verbindet, zielt auf die Situation des Menschen zwischen biologischer Grundverfassung einerseits und kultureller Identitätsbildung andererseits, die Britting in seinem Roman am Thema Essen problematisiert und die von dort aus die gesamte politische, familiäre und erotische Existenz Hamlets durchzieht. Britting stellt die Frage nach der Freiheit des Individuums angesichts seiner unauflöslichen Teilhabe an der Natur: ist Hamlet in seinen – kulinarischen und anderen – Handlungen passives Opfer seiner Natur oder ist sein Verhalten das Resultat aktiver, kulturell konstruktiver Entscheidungsfähigkeit? Die Antwort gibt Britting im Bild der Lähmung, die den gealterten Hamlet praktisch auf seine vegetativen Körperfunktionen reduziert: „Irgendetwas“, so die Gedanken Hamlets, „Irgendetwas war, das einen trieb und schob, da war nichts zu bereuen, und vielleicht würde man einmal erfahren, was einen getrieben und geschoben hatte, wahrscheinlich wars nicht.“ (S. 237) Am aufschlußreichsten aber ist vielleicht eine Notiz zu diesem Abschnitt, die Britting nicht in den Druck einfügte: „Getan, was ich tun konnte, mich sogar im Handeln bewährt, aber was kann der Mensch schon tun, wo ihm das meiste getan wird. Sind wir nicht alle gelähmt?“⁵⁵ Überwindung der biologischen Realität, so das hier ausgesprochene Fazit des Romanes, ist illusorisch; dem Menschen bleibt letztlich immer nur die Insistenz auf der eigenen Körperlichkeit, mit der Option, aus der notwendigen Einbindung in die Natur kulturelle Zeichensysteme zu entwickeln, die aber die Existenz der Natur nicht zu leugnen vermögen.

Die kulturtheoretische Dimension von Brittings Roman, die in solchem Fazit anklingt, zeigt sich im Rückblick als tief in der Moderne verwurzelt. Der schon vom ersten Kapitel eingeführte Naturbegriff spricht von der dem industriellen Zeitalter als einem Zeitalter annähernder kultureller Perfektion inhärenten Angst vor der Natur als dem unbewältigten Anderen. Die Sprachkrise der Moderne, unterstützt durch die Zerstörung von Wahrnehmungsgewohnheiten durch medientechnische Neuerungen und die Erfahrungen des Krieges, bedroht gleichzeitig den Subjektbegriff schlechthin, indem sie seine Fiktionalität kenntlich macht.⁵⁶ Brittings Hamlet begegnet der Angst vor der Natur und dem Verlust von Subjektivität, indem er gerade auf seiner kreatürlichen Existenz insistiert; er nutzt das Bedürfnis, das seine Verwandtschaft mit dem Tier immer neu vor Augen führt, dazu, jederzeit und umfassend die höchstmögliche kulturelle Überfeinerung zu zelebrieren – der natürliche Impuls des Hungers wird von der Kunst, zu essen, zum Instrument immer neu befriedigender Selbstvergewisserung gemacht.

Bedingung für das Funktionieren dieses Modelles jedoch ist es, daß, wo die Natur in die kulinarische Ästhetik zu münden gezwungen wird, die Dis-

kurse der Kultur ebenfalls von dieser Ästhetik eingefangen werden. Tatsächlich ist im Kosmos Hamlets Kultur immer EBkultur: Politik ist eine Frage souveräner Beherrschung von Tafelritualen, Sexualität und Tod sind Varianten der Zurichtung von Fleisch, das Verbot, Fisch zu essen, ist eine moralische Norm vom Gewicht eines göttlichen Gesetzes; sogar die abstrakteste der kulturellen Errungenschaften, die Schrift, entspringt der Zubereitung von Essen, wenn auch im Angesicht der Fäulnis und jenseits allen Genusses. Das Essen, notwendige Schnittstelle zwischen Körper und Geist, wird hier experimentell zum Nabel einer Kulturtheorie, die sich der traditionellen Trennung von höheren und niedrigen Sinnen, intellektueller Aktivität und physischer Lähmung widersetzt. Noch in der Nähe seines Todes gilt kein ängstlicher Gedanke Hamlets seinem Seelenheil, stattdessen wird die Erfahrung des Lebens im Essen immer noch stärker: „der Gedanke, es sei dies vielleicht das letzte Mahl, das er einnehme, [. . .] störte seinen Appetit nicht, [. . .] bei ihm trat das Gegenteil ein, es mehrte seine Lust.“ (S. 236)

Die Lust am Essen und der Abscheu vor der Verwesung sind jedoch letztlich vor allem auch Bestandteile eines poetologischen Bekenntnisses. Literatur gründet für Britting nicht in einem Bereich geistiger Vollkommenheit jenseits der engen Grenzen physischer Existenz, im Gegenteil; die körperliche Verfaßtheit des Menschen, Hunger und Befriedigung, die Angst vor dem Tod und der Wille zum Genuß treten im Hamlet-Roman als Grundsubstanz von Dichtung hervor. Shakespeares Frage nach Sein oder Nichtsein wird bei Britting zur Möglichkeit, die beides birgt: Hamlet ißt. Die Dimension des Körpers schafft eine Basis, auf der das mimetische Verhältnis zwischen Literatur und Realität, das der Expressionismus zerschlagen hatte, neu bestimmt werden kann. Das Erzählen vom fetten Dänenprinzen wird zum Erzählen von der Verankerung von Literatur in der Lust an der Kreatürlichkeit. So schmilzt Britting den melancholischen Blick des Shakespeareschen Hamlet auf die Vergänglichkeit des Fleisches um in die Eingeweideschau Hamlets im Feldlager, mit der er sein poetisches Programm zum – augenzwinkernd präsentierten – literarischen Bild verdichtet: auch die Ästhetisierung von Verdauungsorganen ist eine der Möglichkeiten von Literatur.

ANMERKUNGEN

- 1 Jean Anth  lme Brillat-Savarin: Physiologie des Geschmacks oder Betrachtungen über das höhere Tafelvergn  gen [1825]. Ausgewählt, übersetzt und eingeleitet von Emil Ludwig. Frankfurt a.M.: Insel 1979, S. 15. Das zitierte Werk ist ein Nachdruck der zweiten Auflage in deutscher Übersetzung von 1923; Britting besaß ein Exemplar der ersten Auflage (vgl. Anm. 13).
- 2 Joachim Maass: Lebenslauf eines dicken Mannes. In: Saarbrücker Zeitung, März 1933 (Nachlaß).
- 3 D. H[einz] Sarnetzki: Britting – Waggerl – Von Hollander. Neue Romane. In: Die Literatur (Beilage zur Kölnischen Zeitung), Nr. 31, 31. 7. 1932 (Nachlaß).
- 4 Dr. Owlgl    [i. e. Hans Erich Blaich]: [Hinweis] in: Simplicissimus 37 (Nr. 28), 9. 10. 1932, S. 330.
- 5 Hellmut Schlien: Zwei neue Romane: Lebenslauf der Dicken. In: Mannheimer Tagblatt, August 1932 (Nachlaß).
- 6 Franz Leppmann: Der neue Hamlet. Vossische Zeitung, 21. 2. 1932 (Nachlaß).
- 7 Die ambivalente Rezeptionshaltung hat sich bis in heutige Arbeiten über Britting fortgesetzt; genannt seien hier vor allem Jürgen Kreft, der mittels psychoanalytischer Deutungsmuster Hamlets Eßlust als Ausdruck von Infantilit  t und Impotenz diagnostiziert (Hamlet – Don Juan – Faustus. Vaterflucht – Mutterbindung – Desintegration. Interpretation dreier moderner Romane. Zugleich Versuch eines Beitrags zum Problem des modernen Romans. Bonn, Diss. 1955, S. 67 – 70), sowie Carl Rausch, der in Hamlets Essen in erster Linie eine Form der Wirklichkeitsverdr  ngung, in Hamlet selbst eine Instanz des Schicksals sieht. (Der gestaltbildende Vorgang des sprachlichen Werdens in Georg Brittings Roman „Lebenslauf eines dicken Mannes, der Hamlet hieß“. Bonn. Diss. 1956, S. 206 und 232) Dietrich Bode schließt zwar an Rausch an, weist aber zusätzlich auch auf die lebensbejahende Qualität des Essens als „Mittel menschlicher Behauptung“ hin. (S. 43)
- 8 Walter Benjamin: Romane lesen. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno u. Gershom Scholem hg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Bd.4.1 hg. von Tillmann Rexroth. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S. 436.
- 9 D. H[einz] Sarnetzki (wie Anm. 3).
- 10 Georg Britting: Tage im Quartier. In: SW I, S. S. 68 – 73.
- 11 Hans Dieter Schäfer: Britting und Regensburg. In: Studien, S. 29 – 56. Hier: S. 30.
- 12 Georg Britting: Das Bosnische Mahl. In: SW III/2, S. 386 – 389.
- 13 Britting besaß die genannten Werke in folgenden Ausgaben: Jean Anth  lme Brillat-Savarin: Physiologie des Geschmacks oder Betrachtungen über transzendente Gastronomie. Theoretisches, historisches und zeitgenössisches Werk allen Pariser Feinschmeckern gewidmet von Brillat-Savarin. München: Georg M  ller 1913; [Eugen von Vaerst] Des Baron Vaerst Gastrosophie oder die Lehre von den Freuden der Tafel. München: Georg M  ller 1922; Karl Friedrich von Rumohr, Geist der Kochkunst. München: Georg M  ller 1922. Für den freundlichen Hinweis auf diese Titel danke ich an dieser Stelle Walter Schmitz herzlich.
- 14 Beim Kampf zwischen Hamlet und Laertes am Schluß des Stückes sagt die Königin über ihren Sohn: „He’s fat and scant of breath.“ William Shakespeare: Hamlet.

- Hg.v. Harold Jenkins. London, u. a.: Routledge 1982 (= The Arden Shakespeare. Hg.v. Richard Proudfoot). V.2, Vs.290.
- 15 Die Vermutung, Britting könne seine Inspiration zu einem fetten Hamlet von Goethe bezogen haben, wird schon von Sarnetzki (wie Anm. 3) ausgesprochen; Dietrich Bode stellt es als sicher dar, daß der Autor „eigentlich von einer Goethe-Stelle mit angestachelt worden“ sei. (Bode, S. 35) Die Information stammt offensichtlich aus dem Briefwechsel Brittings mit Bode.
 - 16 Hamlet (wie Anm. 14), I.4, Vs.17.
 - 17 Diese Sinnschicht von Shakespeares *Hamlet* und Brittings vielfache Bezugnahmen darauf können hier nicht so ausführlich diskutiert werden, wie es notwendig wäre; ich beschränke mich daher darauf, jeweils in Fußnoten auf die entsprechenden Stellen bei Shakespeare hinzuweisen.
 - 18 Vgl. dazu meine Studie: „Ein kochendes Grün, ein erzgrünes Glühn“. Georg Brittings Bildsprache in Expressionismus und Nachexpressionismus. In: Studien, S. 91 – 104, bes. S. 99.
 - 19 Insbesondere sei hier auf Carl Sternheims Erzählung *Napoleon* hingewiesen, die, 1915 in Kurt Wolffs Bibliothek *Der Jüngste Tag* erschienen, m. E. unmittelbar in die Vorgeschichte von Brittings Roman gehört.
 - 20 Die im Folgenden referierten Thesen sind von Gerhard Neumann entwickelt worden; vgl. dazu Ders.: „Jede Nahrung ist ein Symbol“. Umriss einer Kulturwissenschaft des Essens. München 1991 (im Druck).
 - 21 Zum Verhältnis von Essen und Literatur vgl. Gerhard Neumann: Das Essen und die Literatur. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch im Auftrag der Görres-Gesellschaft. Hg.v. Hermann Kunisch, Theodor Berchem und Franz Link. N.F. 23 (1982), S. 173 – 190, sowie Alois Wierlacher: Vom Essen in der deutschen Literatur. Mahlzeiten in Erzähltexten von Goethe bis Grass. Stuttgart, u. a.: Kohlhammer 1987.
 - 22 Franz Kafka: Ein Hungerkünstler. In: Neue Rundschau, Okt. 1922, S. 983 – 992.
 - 23 Mynona: Jakob Hankses Wunderlichkeiten. In: Die Sichel I (1919), 1. Heft, S. 6 – 9.
 - 24 Neumann (wie Anm. 20), S. 3.
 - 25 Ebd., S. 16.
 - 26 Georg Britting: Die Tischdecke. In: SW III/2, S. 186 – 195.
 - 27 Vgl. dazu Gerhard Neumann: Hungerkünstler und Menschenfresser. Zum Verhältnis von Kunst und kulturellem Ritual im Werk Franz Kafkas. In: Archiv für Kulturgeschichte 66 (1984), H.2, S. 347 – 388.
 - 28 SW III/1. Die Seitenzahlen, die sich auf diesen Text beziehen, werden im Folgenden den jeweiligen Zitaten direkt angeschlossen. Hier: S. 9.
 - 29 Die Farbe des Honigs, gelb, deutet später insbesondere zwischen Xanxres und der Hofdame Klara auf den Tod hin. Walter Seifert formuliert etwas zurückhaltend, die Farbe gelb sei im Roman „nicht für den Bereich des Vitalen reserviert“. (W. S. : Lebenslauf eines dicken Mannes, der Hamlet hieß. Entstehung und Wirkung des Hamlet-Romans. In: Interpretationen zu Georg Britting. Beiträge eines Arbeitskreises. Hg.v. Rupert Hirschenauer und Albrecht Weber. München: Oldenbourg 1974 (= Interpretationen zum Deutschunterricht), S. 115 – 140. Hier: S. 133).
 - 30 Vgl. dazu Jan-Hendrik Waszink: Biene und Honig als Symbol des Dichters und der Dichtung in der griechisch-römischen Antike. Opladen: Westdeutscher Verlag 1974

- (= Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften. Geisteswissenschaften. Vorträge. Heft 196).
- 31 Der Vogel Bienenfresser. In: G. B.: Unter hohen Bäumen. Gedichte. München: Nymphenburger Verlagshandlung 1951, S. 63.
 - 32 Vgl. dazu Jürgen von Stackelberg: Das Bienengleichnis. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen „Imitatio“. In: Romanische Forschungen 68 (1956), S. 271 – 293.
 - 33 Die Windhunde. In: SW III/2, S. 79 – 85. Hier: S. 84.
 - 34 Vgl. dazu die Worte von Shakespeares Hamlet auf die Frage des Claudius, wo der tote Polonius sich befinde: „*Hamlet*. At supper. [. . .] Not where he eats, but where a is eaten. [. . .] We fat all creatures to fat us, and we fat ourselves for the maggots. Your fat king and your lean beggar is but variable service – two dishes, but to one table.“ Hamlet (wie Anm. 14) IV.3, Vs.16 – 24.
 - 35 Vgl. dazu auch Georges Batailles: Der heilige Eros. Frankfurt am Main, u. a.: Ullstein 1984, S. 67 – 72.
 - 36 Die Begegnung Hamlets mit dem kopflosen Hahn ist ein fast bis zur Unkenntlichkeit verfremdetes Zitat jener Szene, in der Shakespeares Hamlet die Wahrheit über den Tod seines Vaters erfährt, eine Szene, die bei Britting nur in Form dieses Bildrestes vorkommt; das Krähen des Hahns beendet bei Shakespeare in Anspielung auf die Verleugnung Christi durch Petrus das erste Erscheinen des Geists von Hamlets Vater. (Hamlet, wie Anm. 14, I.1, Regieanweisung zu Vs.142) In Brittings kurzem Text *Das Initial* (SW I, S. 246 f.), der die intensive Lektüre von Shakespeares Hamlet zum Thema hat, tritt der Hahn in ähnlich auffälliger Weise in Erscheinung.
 - 37 Vgl. dazu Claudius, Bemerkung über „The harlot’s cheek, beautied with plast’ring art“, Hamlet (wie Anm. 14), III.1, Vs.51.
 - 38 Vgl. die Schlußszenen von Dürrenmatts Roman *Der Richter und sein Henker*. In: Ders.: Gesammelte Werke in sieben Bänden. Hg. von Franz Joseph Görtz. Zürich: diogenes 1988. Bd.4: Romane, S. 9 – 117. – Zur Doppelung des Wortsinnes von „Gericht“ vgl. Hans Bänzinger: Die Gerichte und das Gericht von Alfredo Traps in einer ländlichen Villa. In: Friedrich Dürrenmatt. Studien zu seinem Werk (Poesie und Wissenschaft. 33). Hg.v. Gerhard Knapp. Heidelberg: Stiehm 1976, S. 218 – 232, bes. S. 221.
 - 39 Zu den Kategorien von Genuß und Ekel vgl. Ulrich Raulff: Chemie des Ekels und Genusses. In: Die Wiederkehr des Körpers. Hg. von Christoph Wulf u. Dietmar Kamper. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982 (= es N.F. 132), S. 241 – 258.
 - 40 Claudius’ Leberleiden (S. 144), das seine Haut gelb färbt und ihr damit die Konnotation des Todgeweihten verleiht, ist ein Reflex auf die in Shakespeares Hamlet immer wieder betonte Trunksucht des Königs, vgl. u. a. Hamlet (wie Anm. 14), I.2, Vs.125 u. Anm. S. 187.
 - 41 So eine Zeile von Brittings Gedicht *Solche, die in Schenken sitzen* in seinem Bändchen: Lob des Weines. Gedichte. 3. Aufl. München 1950, S. 19. Vgl. dazu auch Hans Dieter Schäfer (wie Anm. 11), S. 29 – 56. Hier: S. 30.
 - 42 Hans Dieter Schäfer, ebd.
 - 43 Norbert Elias: Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogene-tische Untersuchungen. 1. Band: Wandlungen des Verhaltens in den westlichen Oberschichten des Abendlandes. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1971 (= stw 158), S. 105.

- 44 Auch diese Konzeption der trinkenden Runde findet sich bereits bei Shakespeare: „*Hamlet*. The King doth wake tonight and take his rouse, / Keeps wassail, and the swagg'ring upspring reels; / And as he drains his draughts of Rhenish down, / The kettle-drum and trumpet thus bray out / The triumph of his pledge.“ Hamlet (wie Anm. 14), I.4, Vs.8 – 12.
- 45 Diese Deutung wird nahegelegt durch das doppelsinnige Schlußwort von Brittings kurzem Stück *Das Herz*, an dessen Ende die beiden männlichen Protagonisten „beide laut und entschlossen aus einem Mund: Aquavit!“ sagen (SW I, S. 412 – 423, hier: S. 423); der Name des genannten Schnapses bedeutet übersetzt „Wasser des Lebens“. Vgl. dazu Walter Schmitz: Georg Brittings Modernität. In: Studien, S. 57 – 90. Hier: S. 81.
- 46 Vgl. I. Scheftelowitz: Das Fischsymbol in Judentum und Christentum. In: Archiv für Religionswissenschaft 14 (1911), S. 1 – 53.
- 47 Vgl. Lukas 5, 10; Matthäus 4, 19 und 13, 47 – 50; Markus 1, 17.
- 48 Gegen diese These spricht nicht, daß auch die später dazukommenden Frauen in diese Phantasie integriert werden. Die Frauen treten hier als Sexualobjekte auf, die als „Zierfische“ (S. 88, Hervorhebung von mir) die Funktion erfüllen, die Potenz der anwesenden Männer in dekorativer Weise zur Schau zu stellen.
- 49 Hamlet wird während seiner Regentschaft später nur einmal als „dicker, geblähter, weißer Riesenfrosch“ (S. 196) bezeichnet.
- 50 In archaischen Gesellschaftsformen wurde das Töten von Tieren als Übertretung des Tötungsverbotes schlechthin gedacht und rückte damit bereits in die Nähe des Kannibalismus. Gleiches gilt für das Töten im Krieg. Zum Einfluß dieser ursprünglichen Verwandtschaftsbeziehung auf die moderne Gesellschaft vgl. Georges Bataille: Der heilige Eros (wie Anm. 35).
- 51 In Brittings Frühwerk gibt es einen Präzedenzfall für diese Argumentationsstrategie, der die Beziehung zwischen Jagd und Krieg deutlicher ausformuliert; in dem 1917 entstandenen Gedicht *Auf Posten* wird die Kriegserfahrung in das Bild der Hasenjagd umgesetzt und kulminiert in den Zeilen: „Bin ich heut Jäger noch, / Morgen schon Ziel.“ In: SW I, S. 77.
- 52 Die Henkersmahlzeit im herkömmlichen Sinn bestätigt den vor Gericht vollzogenen Rechtsakt symbolisch; Britting läßt im Rahmen seines Konzeptes konsequent beides zusammenfallen. Vgl. dazu Hans v. Hentig: Vom Ursprung der Henkersmahlzeit. – Tübingen: J.C.D. Mohr 1958, S. 2f.
- 53 Claude Lévi-Strauss: *Mythologica III: Der Ursprung der Tischsitten*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 169), S. 504 – 532. Eine Abbildung des kulinarischen Dreiecks findet sich auf S. 525.
- 54 Eine vergleichbare Episode findet sich in Marcel Prousts Werk *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, wo der Geschmack von in Kaffee getauchten Madeleines Angelpunkt der Erinnerung und damit der gesamten autobiographischen Konstruktion wird; eine mögliche Bezugnahme Brittings auf Proust bleibt nachzuweisen.
- 55 Entstehung und Varianten zu *Lebenslauf eines dicken Mannes, der Hamlet hieß*. In: SW III/1, S. 245 – 252, hier: S. 251.
- 56 Vgl. dazu Thomas Kleinspehn: Warum sind wir so unersättlich? Über den Bedeutungswandel des Essens. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987 (= es N.F. 410), bes. S. 416 – 424.