GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Man(n) ist, was man(n) is(s)t. Zur literarischen Konstruktion krisenhafter Männlichkeit und dem Motiv des Essens in Herman Bangs Kurzgeschichte Franz Pander (1885)

Kienz, Anja

2006

https://doi.org/10.25595/4535

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Kienz, Anja: *Man(n) ist, was man(n) is(s)t. Zur literarischen Konstruktion krisenhafter Männlichkeit und dem Motiv des Essens in Herman Bangs Kurzgeschichte Franz Pander (1885)*, in: Bulletin Texte / Zentrum für Transdisziplinäre Geschlechterstudien / Humboldt-Universität zu Berlin (2006) Nr: 32, 223-239. DOI: https://doi.org/10.25595/4535.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY 4.0 Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY 4.0 License (Attribution). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en

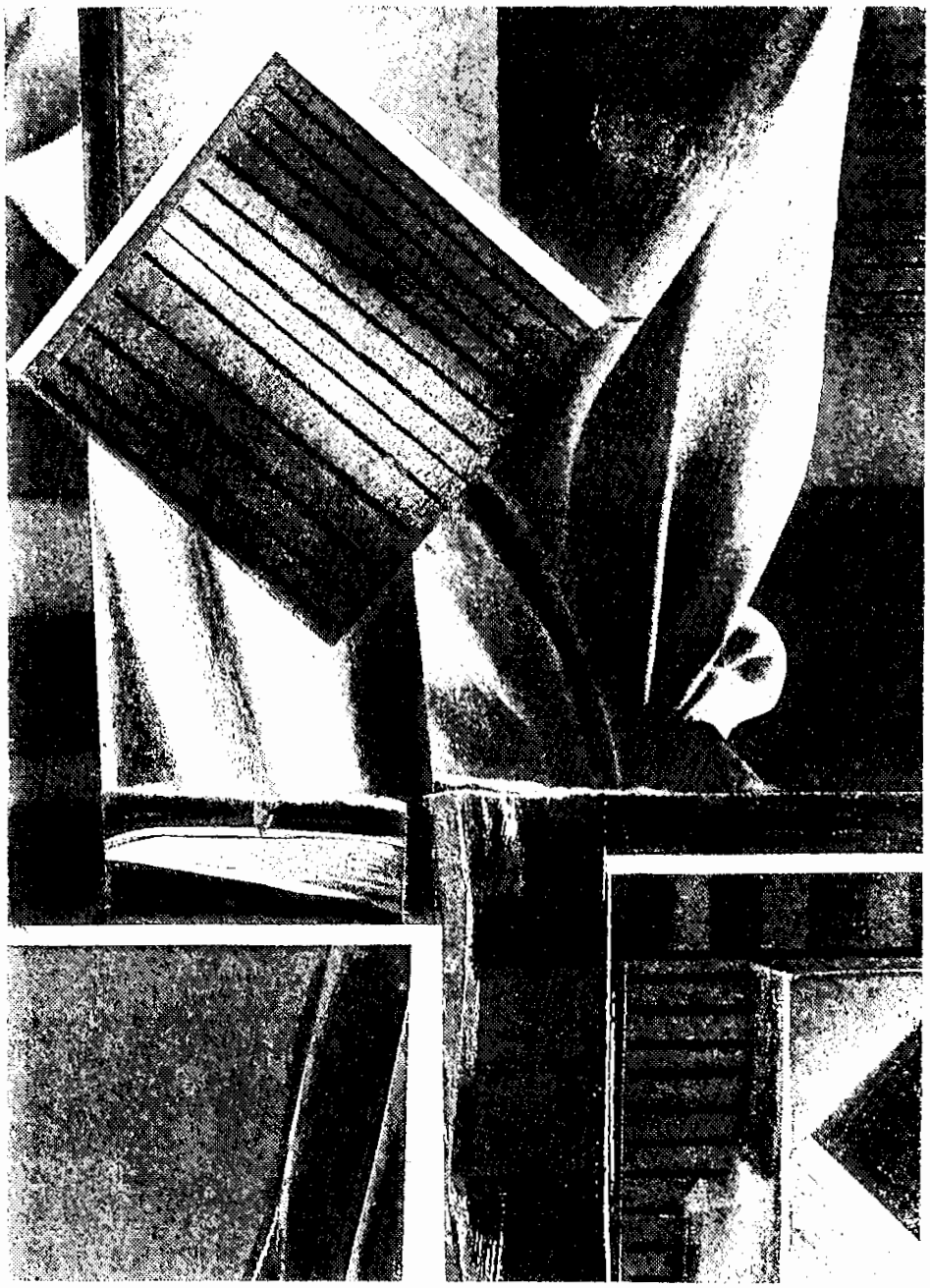
GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Bulletin Texte 32

GenderErträge



Zentrum für transdisziplinäre Geschlechterstudien
www.gender.hu-berlin.de

Anja Kienz

Man(n) ist, was man(n) is(s)t.

Zur literarischen Konstruktion krisenhafter Männlichkeit und dem Motiv des Essens in Herman Bangs Kurzgeschichte *Franz Pander* (1885)[1]

Essen hält Leib und Seele zusammen, das Auge isst mit, Liebe geht durch den Magen und man ist, was man isst. Diese Aufzählung von gängigen Redensarten macht bei aller Willkür eins deutlich: Körper, Liebe, Sexualität, Identität – all diese Aspekte scheinen in irgendeiner Weise mit dem Essen in Verbindung zu stehen. In der Einleitung zu der 2003 erschienenen Sammlung „Erlesenes Essen. Literatur- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu Hunger, Sattheit und Genuss" charakterisiert Werner Reinhart diese Verbindungen wie folgt:

> [Mit der Essensmotivik] […] wird neben den offenkundigen orts- und figurencharakterisierenden Wirkungen auch sogleich auf ein ganzes Geflecht von Subtexten angespielt, die in literarischen Wiedergaben von Essensszenen eine prominente Rolle spielen, nämlich a) deren Anbindung an Fragen der Dominanz und der Unterwerfung (im weitesten Sinne also Machtfragen), b) an Fragen nach den – […] durchaus geschlechtlich kodifizierten – subversiven Möglichkeiten literarischen Schaffens […], c) an Fragen der Individual- und Kollektivpsychologie ([…] [z.B.] eingebettet in einem kleinfamiliären Kontext), d) an Fragen nach dem Zusammenhang zwischen Essen und Sexualität und schließlich, durch das Bemühen, vor-, außer- und nebensprachliche Sinnlichkeit zu artikulieren, e) an Fragen der Poetologie und der Ästhetik.[2]

Auf ein Gros dieser Subtexte wird im Folgenden zurückzukommen sein, wenn das Motiv des Essens in Herman Bangs Kurzgeschichte *Franz Pander* analysiert wird. Der 1885 in den *Excentriske Noveller* erstmals erschienene Text[3] scheint den Interpreten im Großen und Ganzen zwei Richtungen zu weisen – ihn entweder als eine „naturalistic case study of a waiter" zu lesen, oder als eine „story of failed individual development in which sexuality is the focus of narrator's interest".[4] Die Fallstudie eines Kellners stellt sich dabei als eine „Sozialkritik an der Klassengesellschaft des ausge-

---

[1] Dem Artikel liegt die gleichnamige Hausarbeit aus dem Sommersemester 2005 zugrunde, die von Prof. Dr. Stefanie von Schnurbein betreut wurde und aus dem Team-Teaching-Hauptseminar von Stefanie von Schnurbein und Kerstin Palm „Krisen der Männlichkeit – interdiskursiv" hervorging

[2] Reinhart, Werner: Erlesenes Essen. Eine Einführung. In: Erlesenes Essen. Literatur- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu Hunger, Sattheit und Genuss. Hrsg. von Christa Grewe-Volpp und Werner Reinhart. Tübingen 2003, S. 1-8, hier S. 2.

[3] Zitiert wird hier nach der gängigen deutschen Übersetzung: Bang, Herman: Exzentrische und stille Existenzen. Leipzig 1964, S. 150-170. In Klammern werden die entsprechenden Belege des dänischen Originaltextes angegeben und wo die Übersetzung unklar oder nicht hilfreich ist, wird danach zitiert: Bang, Herman: Franz Pander. In: Værker i mindeudgave. 2. Band (Fortellinger). Kopenhagen u.a. 1912, S. 94-110.

[4] Bjørby, Pål: Herman Bang's „Franz Pander". Narcissism, Self and the nature of the unspoken. In: Scandinavian Studies 62 (1990), S. 449-467, hier S. 460.

henden neunzehnten Jahrhunderts“[5] dar; die Geschichte mit dem Fokus auf der Sexualität erweist sich vor der Folie des Narziss-Mythos als ein Text camouflierter Homosexualität.[6] Beiden, aber vor allem letzterer Interpretation, spielt die Biografie des homosexuellen Bang in die Hände. Dabei wird übersehen, dass eine biografische Lesart des *Franz Pander* – Textes die Sicht verstellt auf die „Fallstudie“ einer in die Krise geratenen Männlichkeit, eines unsicheren Subjekts, das die Symptome einer krisenhaften Männlichkeit zur Zeit des fin-de-siècle aufweist.
Eine solche Krise ist – auch für die Literatur – konstatiert und analysiert worden.[7] Auch die Figur Franz Pander ist „von Anfang an ‚krisenhaft’ konstituiert“[8]. Hier soll untersucht werden, inwiefern Franz’ Scheitern mit den symptomatischen Schlagworten Vaterlosigkeit, Mutterdominanz, Fetischismus, Neurasthenie oder Effeminierung verknüpft ist. Vor diesem Hintergrund kann das Motiv des Essens, dem in *Franz Pander* ein besonderer Stellenwert eingeräumt wird, in die Krise(n) des Mannes eingereiht werden. Alois Wierlacher spricht in seiner motivgeschichtlichen Analyse unter anderem vom „Essen als Medikament“.[9] Ob es dem Protagonisten, als Mann in der Krise, als Erkrankten, zu heilen vermag, gilt es zu klären.

Krisenhaft konstruierte Männlichkeit

Stefanie von Schnurbein hat in ihrer Habilitationsschrift zu *Krisen der Männlichkeit* gezeigt, dass „Identitätsfragen und damit auch und besonders die Auseinandersetzung mit Geschlechtsidentität sowie die Kritik bestimmter Herrschaftsformen in hohem Maße durch Familienimagines bestimmt sind.“[10] Auch in *Franz Pander* geht es um die Konstruktion von (männlicher) Identität in einer „vaterlosen Gesellschaft“[11]. Gleich eingangs wird im nüchtern-knappen Protokollstil von einer (an dieser Stelle noch) neutralen Erzählinstanz klargestellt, dass die Ausgangssituation von Franz und seiner Identitätsfindung eine unterprivilegierte, degenerierte ist. „Franz Panders Mutter

---

5 Gremler, Claudia: „Fern im dänischen Norden ein Bruder.“ Eine literarische Spurensuche. Göttingen 2003, S. 217. Als Interpretationen sind hier zu nennen Grodal, Torben Kragh: Den sociale sult og den existentielle kvalme. In: Analyser af dansk kortprosa. Hrsg. Von Jørgen Dines Johansen. Band 2. 2. Auflage. Kopenhagen 1975, S. 267-289, sowie Jensen, Jørgen Bonde: Franz Panders skinvirkelighed. In: Ders.: Mellemting. Æstetiske og politiske forsøg. Kopenhagen 1980, S. 81-124.

6 Vgl. hierzu vor allem Gremler sowie Bjørby.

7 Vgl. dazu die für diese Arbeit relevanten Titel von Schnurbein, Stefanie von: Krisen der Männlichkeit. Schreiben und Geschlechterdiskurs in skandinavischen Romanen seit 1890. Göttingen 2001 sowie Erhart, Walter: Familienmänner. Über den literarischen Ursprung moderner Männlichkeit. München 2001.

8 Schnurbein, S. 10.

9 Vgl. Wierlacher, Alois: Vom Essen in der deutschen Literatur. Mahlzeiten in Erzähltexten von Goethe bis Grass. Stuttgart 1987. Wierlacher analysiert zwar ausschließlich deutsche Literatur, doch erscheinen seine Ergebnisse exemplarisch. Daher wird im Folgenden auf seine Analysen zurückgegriffen. Dies erscheint zulässig, handelt es sich doch bei „Krise(n) der Männlichkeit“ nicht um ein ausschließlich skandinavisches, sondern europäisches Phänomen.

10 Schnurbein, S. 315.

11 Vgl. dazu Schnurbein sowie Erhart.

wusch für Geld. Ihr Mann war Tischler gewesen und hatte sich zu Tode getrunken."[12] Zudem wird hier die unvollständige Familie konstatiert, ebenso wie die Abwesenheit einer Vaterinstanz, die im Folgenden als eine unsichere Instanz per se konstruiert wird. „Maaske var denne samme Snedker ikke Franz' Fader. […] Muligvis var Franz en Bastard."[13] Der Tischler wird der Mutter zugeordnet („ihr Mann"), seine Vaterschaft – und somit die Kategorie Vater – existiert nur in der Negation. Wie ein Trennblock stellt sich das „ikke" („nicht") zwischen die alliterierten Einheiten „samme Snedker" („eben dieser Tischler") und „Franz' Fader" („Franz Vater"). Ein Zusammenkommen ist undenkbar. Das Wort Vater wird hier zum ersten und letzten Mal erwähnt und somit gleichsam für die sich entwickelnde Geschichte ausgeschlossen. Zugleich ist der Aussage eine gewisse Ambivalenz inhärent: So sicher „denne samme Snedker" („eben dieser Tischler") als Vater hier ausgeschlossen scheint, so unsicher erscheint die Kategorie Vater an sich: „maaske" („vielleicht") und „fader" („Vater") rahmen den Satz und bilden *eine per se unsichere Kategorie* – die durch den „Snedker" („Tischler"), den Mittelbau des Satzes, nicht ausgefüllt werden kann. Dazwischen stellt sich das „ikke" („nicht"). Durch die parallele Satzkonstruktion und eine weitere Alliterierung einer folgenden, unsicheren Aussage („maaske var", „muligvis var"/ „vielleicht war", „möglicherweise war"), verstärkt sich dieser Eindruck. Die Kategorie „Vater" ist hier schon verflüchtigt, die Kategorie „Sohn" wird gar nicht erst eingeführt.[14] Stattdessen gibt der saloppe Ausdruck „Bastard" (sowie der Beruf der Mutter zu Beginn) vielmehr Aufschluss über das Ausgangsmilieu Franz Panders.

Eine intakte Vater-Sohn-Beziehung wäre bestenfalls noch in der Episode um den heimgereisten Sohn des Wirts zu vermuten. Doch entlarvt ein zweiter Blick „die fragile und nostalgische Qualität der idealisierten Vater-Kind-Beziehung".[15] Der Sohn des Wirtes bleibt namenlos, seine Identität konstruiert sich aus den Geschichten, die er erzählt, die Kategorie „Sohn" – die Bezeichnung fällt einzig in dieser Passage – erweist sich als leere Hülse, die nur mit Geschichten ausgefüllt ist, die sich vor diesem Hintergrund als Erzählungen einer erzählten, non-realen Vater-Sohn-Beziehung erweisen.[16] Der Globetrotter-Sohn ist nur zu Besuch daheim und verweist damit auf „eine höchst instabile Subjekt-Position, die sich in den vergeblichen Reisen und Aufbrüchen […] manifestiert."[17] Was für Herman Bangs Romane gilt, trifft auch für seine Kurzgeschichte zu: Es geht hier auch um die „Unmöglichkeit und Vergeblichkeit paternaler Geschichten"[18].

---

[12] Bang, S. 150 (S.94).

[13] Ebd. „Vielleicht war dieser Tischler gar nicht der Vater von Franz. […] Wahrscheinlich war Franz ein uneheliches Kind."

[14] Auch später spricht Frau Pander Franz' nicht mit „mein Sohn" an, sondern redet nur ihrem Jungen, vgl. Bang, S. 168 (S. 108).

[15] Vgl. Schnurbein, S. 319. Sie bescheinigt eine solche in Bezug auf Texte von Aksel Sandemoses *En flyktning krysser sitt spor* und Hans-Jørgen Nielsens *Foldboldenglen*.

[16] „Er war voll von Geschichten […]." Bang, S. 154 (S. 97).

[17] Erhart, S. 311.

[18] Ebd., S. 302.

> Männlichkeit in der ‚Krise': Diese Formel ließe sich als eine Bewegung beschreiben, die vom mütterlichen Ort aus vergeblich den Weg zum Vater sucht, sei es, daß das erzählerische Ich sich an den Kindheitsort zurückversetzt und sich gegen die väterlichen Geschichten verschließt, sei es, dass verfehlte Initationen immer wieder zum mütterlichen Ort zurückführen.[19]

In *Franz Pander* verläuft diese Vatersuche (und die damit einhergehende Suche nach männlicher Identität) codiert. An die Stelle des Vaters tritt die Suche nach sozialem Aufstieg, der aber – wie im Folgenden noch zu zeigen sein wird – durch eine konstruierte Vaterschaft initiiert ist. Franz ist insofern sozial degeneriert, als sein (suggerierter) Vater aus höheren Kreisen stammt. Und insofern ist Franz' zerschlagene Hoffnung auf Aufstieg, sein Versuch, die Degeneration in eine Regeneration zu verwandeln, auch ein Scheitern der Vatersuche. So führen Franz „verfehlte Initationen immer wieder zum mütterlichen Ort" zurück. Gegen Ende der Geschichte heißt es: „Zuweilen ging er nach Hause. Er fand, daß das beruhigte."[20] Darin wird seine Position „eines zwischen mütterlichem Ort und paternaler Geschichte [und damit der Sehnsucht auf sozialen Aufstieg] gespaltenen und dabei bewegungslosen Subjekts"[21] belegt. Auch bei ihm ist eine „Leerstelle zwischen Kindheit und Männlichkeit"[22] zu verzeichnen, die fortwährende Betonung seines voranschreitenden Alters ändert nichts daran, dass er für die Mutter bis zuletzt der „kleine Junge" bleibt.[23]

Franz (vermeintlich) männliche Identität ist eine *von Außen* konstruierte. *Männlich* insofern, als das Personalpronomen eine eindeutige Geschlechtzuweisung vornimmt, *vermeintlich*, weil diese in der Erzählung immer wieder gebrochen wird.[24] *Von Außen* – das betrifft in erster Linie die Erzählinstanz. Diese wechselt vor allem mit Hilfe innerer Monologe ihre Perspektive und erzählt aus der Innensicht unterschiedlicher Figuren, obgleich sie doch – durch den Titel suggeriert – ihrer Hauptfigur verpflichtet scheint. Insofern werden die Innensichten, durch die wechselnde Erzählinstanz der dritten Person vermittelt, zu Außensichten auf Franz. Dieser Umstand macht plausibel, dass das, was sich als Identität (und unter der Überschrift) „Franz Pander" konstruiert, von Außen gelenkt wird, eine Konstruktion ist. So weist Jørgen Bonde Jensen beispielsweise die Aussage „So sah er aus" nachvollziehbar der Mutter zu.[25]

Der *Blick* spielt in diesem Zusammenhang eine entscheidende Rolle. Franz Panders Voyeurismus, vor allem in Bezug auf Miss Ellinor, ist bedingt durch eine Wechselseitigkeit: „ […] he is both the subject and object of voyeurism, which is shown in the mirror scene […]."[26] Er ist auf ein wechselseitiges Sehen angewiesen. Daher setzt er sich „unter die Laternen"[27]. Daher „sucht [er], einen Blick zu fangen. Sah die ihn nicht

---

19 Ebd., S. 324.

20 Bang, S. 168 (S. 108).

21 Erhart, S. 313, der sich hier auf Bangs Doppelroman bezieht.

22 Ebd.

23 Vgl. Bang, S. 168 (S. 108). Die deutsche Version übersetzt hier ungenau mit „lieber Junge".

24 Vgl. z.B. Franz' Aussehen und seine Titulierung als Jungfrau.

25 Bei Bang, S. 153 (S. 96), vgl. Jensen, S. 99.

26 Bjørby, S. 462.

27 Bang, S. 164 (S. 105). Licht fungiert hier symbolisch für Sehen (und gesehen werden).

an?“[28] Er – seine Identität, seine (weibliche) Männlichkeit, seine sexuellen Sehnsüchte – existiert nur als Konstruktion, im Austausch mit einem (weiblichen) Außen. Das begreift er nach der Spiegelszene, er erkennt seinen Körper, sich, als unbelebt ohne ein Außen. Von daher ist er so begierig auf Blicke.

Er ist eine Konstruktion; auch in diesem Sinne ist seine Verdinglichung[29] lesbar. In dem Moment, in dem er sich selber von Außen sehen kann, versteht er. Franz erkennt, sitzt „bleich und starrend unter dem elektrischen Licht“[30], das hier auf die Künstlichkeit, die Gemachtheit, die Krankhaftigkeit seiner Identität verweist. Und Franz resigniert. Von da ab löst sich die Chronologie der (Entwicklungs)geschichte auf[31] und verharrt im Dunkeln. „Licht wollte er nicht haben – es sei am besten im Dunkeln.” Auch in der Oper sitzt er „im Dunkeln in einer Loge”[32]. Am Morgen nach der Nacht im Gänsemarkt-Viertel erwacht er „i Tusmørket”. Dies wird gängig mit „in der Dämmerung“ übersetzt, ließe sich aber auch „im Zwielicht“ übersetzen. Diese zweite Konnotation reflektiert hier den Zusammenhang von (im Licht, im Sehen) konstruierter Identität, (unbefriedigter) Sexualität und der zerplatzten Hoffnung auf sozialen Aufstieg. „Es hatte angefangen, hell zu werden, und graue Dämmerung fiel durch das Glasdach.”[33] Was zuvor ein Wohlbehagen auszulösen vermochte, wird nun geradezu als Bedrohung empfunden.[34] Das Licht und die Möglichkeit zu sehen, stehen nun zum einen dafür, dass Franz’ (vermeintlich hochwertige) Identität nichts weiter ist als das Resultat eines Voyeurismuskonzeptes, einer Konstruktion von Außen. (Franz verbirgt nun seinen Kopf in den Händen). Zum anderen hat sich der ambivalente Charakter des Voyeurismus entlarvt: die Faszination und gleichzeitige Bedrohung, die davon ausgeht.[35] So erhängt Franz sich nahezu ironischer Weise mit Hilfe der Leiter des Lampenlöschers.

---

[28] Ebd.

[29] Vgl. z.B. „Er stand daneben wie ein Gegenstand. […] selbst nur eine Sache – er sah sich so deutlich.“ Oder die Frau, die ihn „wie ein Gestell“ ansieht. Ebd., S. 167 (S. 107).

[30] Ebd., S. 168 (108).

[31] Das folgende „undertiden“ („zuweilen“) bezeichnet einen unregelmäßigen Einschub, kann vorzeitig und nachzeitig verstanden werden und lässt das folgende „eines Dienstags abends“ zeitlich nicht mehr in der Chronologie der Erzählung verorten. Vgl. Ebd., S.168f (S. 108).

[32] Ebd.

[33] Ebd.

[34] „Er empfand ein gefälliges Wohlbehagen in diesem Saal. Das Licht, das gedämpft durch mächtige, bunte Fensterscheiben fiel, […], alles war prachtvoll wie in einer Kirche.“ Bang, S. 156 (S. 99). Insofern wird der Saal in der Tat zu einem „Zeuge[n] seines Lebens“ (S. 169/ S. 109), und die Spiegelszene fungiert nicht nur als Wendepunkt, sondern als tatsächlicher Spiegel, der die beiden Szenen – den Saal vor und nach der Erkenntnis – gegeneinander wirft.

[35] „Sein ganzes Wesen wurde von ihr [Miss Ellinor] aufgesogen”. Bang, S. 160 (S. 102). Und Franz kann an nichts anderes mehr denken, was krankhafte Strukturen annimmt („wie im Fieber lag er da“). Gleichzeitig ist er von einem Gesehen-Werden fasziniert, darauf angewiesen. („und da hatte sie ihn angesehen – ja, ganz sicher“). Die Gefahr des Voyeurismus’ geht demnach auch von „seinem suchtartigen Charakter“ aus. Vgl. dazu insgesamt Schnurbein, S. 94f. Vor diesem Hintergrund ist die Leichen*schau* Franz’ als sarkastische Ausstellung dieser (todesgefährlichen) Ambivalenz zu lesen.

Hierin allerdings mit John Jørgensen das Schicksal eines total determinierten Subjekts zu sehen, greift zu kurz. Unstrittig ist zwar, dass Franz Pander ist, wie er ist, und handelt, wie er handelt, auf Grund seines biologischen Erbes.[36] Doch darf nicht übersehen werden, dass dieses Erbe Resultat einer Suggestion durch die Mutter ist.
So ist zu verzeichnen, dass „über das bloße Konstatieren des Verschwindens der Vaterfigur hinaus" eine dominante Mutterfigur und dominante Frauenfiguren „an die Stelle des abwesenden Vaters getreten sein könnte[n]"[37]. Dominanz durch Frauenfiguren finden sich in der *femme fatale* Miss Ellinor[38] sowie in Franz Panders Fixierung auf das Begehren und Begehrtwerden durch weibliche Personen. Die Mutter-Dominanz in Bangs Erzählung offenbart sich subtiler, doch ist es gleich eingangs bemerkenswert, dass die mit „Franz Pander" überschriebene „Fallstudie" mit „Franz Panders Mutter" beginnt. Franz wird erklärt durch die Mutter, wird dominiert von der Mutterfigur. Sie ist der Ursprung Franz' und der Erzählung, und diese matriarchalische Macht spiegelt sich in „der verdeckt direkten Rede, einem der wichtigsten Stilmittel der Novelle"[39]. Wie oben erwähnt weist neben Jensen auch Jørgensen bereits darauf hin, dass die Erzählinstanz die Blickwinkel wechselt, teilweise aus der Innensicht einzelner Figuren erzählt.[40] Zu Beginn der Erzählung scheint es nahe liegend, die Vater-Äußerungen Frau Pander zuzuweisen, die eine Autorität in dieser Angelegenheit sein müsse.[41] Und somit führt sie durch die unsichere Vaterfigur eine (vermeintlich) Männlichkeit konstruierende Instanz ein, die Handlung weisend für Franz und den Verlauf der Geschichte wird. Franz' Identität konstruiert sich – oder besser: er versucht sie zu konstruieren – nach dem Muster: feiner, edler Mann, der er zu werden hofft und woran er letzten Endes scheitert. Die Mutter dominiert das Geschehen und die Identitätsbildung Franz'. Versteht man vor diesem Hintergrund Johanna als weibliche Dominanz, vielleicht sogar ebenfalls als Mutterfigur, kann man die Unstimmigkeit zwischen Torben Kragh Grodal und Jørgensen auflösen. Johannas Geste zum Schluss der Geschichte ist dann weder eine aus Drohung und Protest[42], noch ein Klagegesang[43], sondern die Geste des Sieges einer mütterlichen, weiblichen Dominanz. Die zum Himmel gestreckte Hand verweist dann a) auf die Herrschaft der Frau/ Mutter über den Mann (die Verbindung zu dem toten, untergegangenen Franz wird dabei auf der Konnotationsebene

---

[36] Vgl. Jørgensen, Jørgensen, John Chr.: Passiv og aktiv realisme. Herman Bang og Henrik Pontoppidian. In: Ders.: Realisme. Litteratursociologiske essays. Kopenhagen 1972, S. 87-116, hier S. 92. Er meint die erbbiologische und eine *that's-life*!-Determinante.

[37] Vgl. ebd., S. 324ff.

[38] Vgl. z.B. Gremler, S. 218ff, sowie Wischmann, Antje: Ästheten und Décadents. Eine Figurenuntersuchung anhand ausgewählter Prosatexte der Autoren H. Bang, J. P. Jacobsen, R. M. Rilke und H. v. Hofmannsthal. Frankfurt am Main 1991, hier S. 87f.

[39] Übersetzung A.K., vgl. Jensen, S. 98.

[40] Vgl. Jørgensen, S. 88f.

[41] Ebd., S. 88.

[42] Vgl. Jensen, S. 95, der hier die Symbolmöglichkeit einer beginnenden Frauenbewegung nicht ausschließt. Siehe auch ebd., S. 115ff, was die diesbezügliche Auseinandersetzung mit Grodal betrifft.

[43] Vgl. Grodal, S. 288.

geschaffen durch die verwandten „klyngede sig op“ und „knyttet op“[44]); b) auf die Verbindung Frau und Mutter, denn die *nach oben* weisende Hand kann textreferentiell und einen Rahmen konstruierend auf den Anfang verweisen – also auf Frau Pander, mit deren Suggestionsstrategien das Unglück seinen Lauf nahm; c) ebenfalls eine Rahmenstruktur unterstützend auf das Motiv der Hand selbst, das ein wichtiges Movens für die Suggestion spielt, vor allem in der Eingangsszene.

Hand und Finger nämlich nehmen – einem „mit Hilfe von McClintocks erweiterten Fetisch-Begriff“[45] zu Folge – die Funktion eines *Fetisch* ein. Das wir zuerst einmal für die Mutter deutlich, und später überträgt sich die Fetischisierung, die dann sein Handeln und Denken dominiert, auf Franz. Zwischen die suggestiven, unsicheren Aussagen zur Vaterinstanz versucht Frau Pander die unbekannte Größe auszufüllen und den angedeuteten Vater aus höherem Stand als biologischen Erbvater – worin sich die interdisziplinär geführte Vererbungsdebatte des ausgehenden 19. Jahrhunderts spiegelt – zu etablieren: durch das Merkmal der Hände. Dieses wird für sie zum Fetisch und insofern „im Sinne des Konzeptes von McClintock […] [zur] Möglichkeit, sexuelle, geschlechtliche und soziale Widersprüche und Konflikte der eigenen Gegenwart auf Objekte zu verschieben.“[46] Für eben solche sozialen Widersprüche und Konflikte ist abermals der erste Satz konstituierend, denn sie ergeben sich aus der niederen Arbeit, dem niederen Stand von Frau Pander. Durch das Suggerieren einer höheren Herkunft und die Fetischisierung von Franz' Händen kompensiert sie *ihre* (soziale) Unzufriedenheit. Ihren Diebstählen bei den Reichen schiebt sie zur *Selbst*rechtfertigung nach „Mein Gott – es geschieht ja für den Jungen!“[47]. So sind all diese Diebstähle Teil dieses Fetischisierungskonzepts, das sich im Übrigen für Franz' ganzen Körper erweitern lässt:

> Aber das hatte *er* auch getan – er, dessen Hände und Nägel Franz geerbt hatte.
> Und übrigens die ganze Figur. Denn Franz war in die Höhe geschossen und war auf dem besten Wege, ein schmucker Bursche zu werden. Blaue Augen, man wusste nicht recht, ob sie schwermütig oder schlaff waren, ein kleiner Mund – *zu* klein im Grunde für einen Mann – mit roten Lippen und diese vornehm, gerade Nase, mit Nasenlöchern, die so leicht zitterten.
> Ein schlanker, geschmeidiger Körper.
> So sah er aus.[48]

Weniger eine neutrale Erzählinstanz als vielmehr Frau Pander scheint hier zu sprechen.[49] Und für Franz Pander bedeutet diese Fetischisierung dreierlei. 1. wird deutlich, dass sein Körper mit all seinen schönen Eigenschaften eine Konstruktion (von Frau Pander) ist, eine Konstruktion vor einem weißen Fleck. „So schimmernd weiß und zart war Franz Körper“[50], syntaktisch exponiert durch einen vorhergehenden Doppelpunkt,

---

[44] Ebd., S. 170 (109f). (Dtsch. nicht nachvollziehbar: „sich aufknüpfen“, „geballte nach oben“).

[45] Schnurbein, S. 95, vgl. auch ebd., S. 82f.

[46] Schnurbein, S. 83, die sich hier auf Knut Faldbakkens *Glahn* bezieht.

[47] Bang, S. 152 (S. 96).

[48] Ebd.

[49] So auch Jensen, S. 99.

[50] Bang, S. 150 (S. 94).

und wenn vor allem der tote Körper „weiß wie Mamor" ist und Johanna niemals so etwas Schönes gesehen hat, entlarvt diese Tatsache Franz' Körper als das, was er von Anfang an ist: eine nicht lebendige Konstruktion, das Resultat eines suggestiven Fetischismuskonzepts einer dominanten Mutter. „Deswegen wollte ihn die Mutter auch in der Manufakturbranche haben."[51] Eine nahezu ironische Quintessenz. 2. wird die Macht des Fetisch zur Kompensation und Suggestion deutlich, wenn die anfänglich noch unsichere Vaterinstanz nun als eine sichere gilt: nun gilt als *sicher*, dass und was Franz geerbt hat. 3. Das Fetischismuskonzept der Mutter überträgt sich auf Franz selbst. Wenn Franz in der Leere die fettigen Biergläser im dreckigen Wasser spülen muss, bleibt daher im Unklaren, aus welcher Figurenperspektive (Mutter oder Franz) entrüstet eingeschoben wird: „mit *seinen* Händen"[52]. Franz pflegt seinen Körper, reibt seine Hände mit Lilienmilch ein, und die Konflikt verdrängende Funktion des Fetisches scheint für Franz erst einmal auch tatsächlich Konflikt und Problem lösend auf realer Handlungsebene: Der Direktor besieht sich Franz' Hände – und gibt ihm einen Arbeitsplatz. Die Erzählinstanz der „Fallstudie" als *neutrale* Instanz ist hier bereits unglaubwürdig geworden und „der familiale und um die Mutter zentrierte Ort bestimmt zugleich die narrative Struktur"[53]. Wenn sich Franz im Folgenden „sexuellen, geschlechtlichen und sozialen Widersprüchen und Konflikten" ausgesetzt sieht, erweist sich diese Realebene als Täuschung. Franz Hände erfüllen wieder nichts weiter als ein Muster der fetischisierenden „Verschiebung", wenn er alles in die Hände nimmt, als eine Art Übersprungshandlung.

Dass Franz das Fetischismuskonzept der Mutter übernimmt, spiegelt sich in den beiden Szenen daheim. Wenn in der Eingangsszene die Mutter „Franz' Händchen zwischen ihre aufgesprungenen Fäuste" nimmt, unterstreicht der Kontrast dabei die Erhöhung zum Fetisch und die Hoffnung auf sozialen Aufstieg, auf höhere Zugehörigkeit. Wenn Franz seine Mutter gegen Ende der Geschichte besucht, beruht die Vereinnahmung der Hände auf Gegenseitigkeit.[54]

Vor diesem Hintergrund kann man resümierend feststellen, dass Franz Pander „im Zeichen sich auflösender paternaler Erzählungen [steht] und den mehr oder weniger gelungenen Versuchen, ein dabei verlorengegangenes Orientierungsmuster für Männlichkeit wiederzugewinnen."[55] Frau Pander erweist sich dabei als eine „Mutter-Figur, die der Männlichkeit den Weg zu weisen und doch in vielen Fällen Männlichkeit zu verhindern scheint."[56]

„Eine mögliche Reaktion der ‚Söhne' auf die ambivalenten Phantasmen von Mutterschaft und weibliche Dominanz ist die Auseinandersetzung mit der eigenen Verweibli-

---

[51] Bang, S. 153 (S. 96).

[52] Ebd., S. 153 (S. 97).

[53] Erhart, S. 325.

[54] Bang, S. 168 (S. 108). Die Übersetzung ist hier scheinbar schlauer als der Übersetzer, wenn offenbar „hun" („sie") und „han" („er") verwechselt werden. So heißt es da: „Er nahm ihre Hände zwischen die seinen und streichelte sie sanft." Ein solcher Fehler, in dem sich unbewusst ein Leseeindruck manifestiert, unterstützt die hier vertretene Interpretation.

[55] Erhart, S. 297.

[56] Ebd., S. 301.

chung."[57] Die Betonung muss hier auf der „Auseinandersetzung" liegen. Denn die Effeminierung liegt in Bangs Novelle zunächst einmal nicht als Angst vor, sondern wird geknüpft an die konstruierte Identität Franz' Panders. In dem Bild, das die Mutter bzw. die Erzählinstanz von und für Franz entwirft, sind die „weiblichen" Merkmale obligat (die weichen Hände, der Mund, der eigentlich zu klein ist, für einen Mann, etc.). Von Beginn an als „Jungfrau" stigmatisiert, entspricht Franz einer Rolle, einer asexuell konstruierten, geschlechtlich unsicheren Männlichkeit. Im Kontext des Hysteriediskurses im 19. Jahrhundert geht Christina von Braun davon aus, dass der Mann „auch Anspruch auf weibliche Symptombildung, auf die Weiblichkeit schlechthin"[58] erhebt. „Bis zur Impotenz ist er bereit zu gehen, um zu einer echten Frau zu werden – einer Frau freilich, die der Vorstellung der asexuellen Frau entspricht […]."[59] Den zeitlichen Ursprung dieser Entwicklung siedelt von Braun in der Romantik an, mit ihrer Idee der „Symbiose der Geschlechter" und dem „Anspruch auf die ‚Liebesehe'"[60]. In einem gewissen Sinne ist auch Franz Pander ein Kind der Romantik („Er war ein weichlicher Knabe, und er war kitzlig, wie es die Kinder der Liebe ja sein sollen."[61]), genau wie die Konstruktion einer männlichen Weiblichkeit als gedankliche, narrative Größe. Auf eine „romantische Wurzel" verweist auch die Spiegelszene. Denn „eines der Leitthemen der Romantik ist das Thema des Doppelgängers, des Schattens, des Spiegelbildes, kurz, des anderen Ichs, nach dem der Held sucht. In vielen Fällen taucht dieses Alter ego auch in weiblicher Form auf […]."[62] Hier in Gestalt von Miss Ellinor, worauf die Parallele von seinem und ihrem kleinen Mund hinweist. Deren gleichzeitiges Auftreten als *femme fatale*, ebenfalls eine Konstruktion der Erzählinstanz, spiegelt dabei die Ambivalenz der Frauengestalten, die „Wiederbeleibung der Metapher gewordenen Frau"[63] wieder. Franz unterliegt der nun dämonisierten Miss Ellinor: „Sein ganzes Wesen wurde von ihr aufgesogen."[64] Der Fetisch Bein/ Fuß/ Strumpf/ etc. verortet dabei diese Ambivalenz motivgeschichtlich: „[…] Die Anbetung und Selbsterniedrigung vor der idealisierten und später dämonisierten Frau [steht] mit einer fetischistischen Verehrung von Schuhen, Füßen und Strümpfen in Verbindung, […]"[65]. Und damit verbunden ist auch für ihn eine Tendenz vom (gewollten) Masochismus – die erniedrigende,

---

57 Schnurbein, S. 331.

58 Braun, Christina von: Männliche Hysterie – Weibliche Askese. Zum Paradigmenwechsel der Geschlechterrollen. In: Dies.: Die schamlose Schönheit des Vergangenen. Zum Verhältnis von Geschlecht und Geschichte. Frankfurt am Main 1989, 51-79, hier S. 56.

59 Ebd. S. 56f.

60 Ebd., S. 65.

61 Bang, S. 150 (S. 94).

62 Braun, S. 65.

63 Ebd., S. 67.

64 Bang, S. 160 (S. 102).

65 Schnurbein, S. 333. Von Schnurbein macht deutlich, dass dieses Fetisch-Motiv in mehreren Texten der Zeit auftritt. Vgl. die Fuß- und Beinbeschreibungen sowie die allgemeine Fetischisierung von Körperteilen in *Franz Pander*.

masochistische Position des Kellners hat er sehnlich erwünscht[66] – zum (plötzlichen) Sadismus zu verzeichnen: „Ein Gefühl des Ekels überkam ihn – er hätte sie [die Kollegen] erschlagen können."[67] Einhergehend mit dem immer häufiger auftretenden Gefühl von Ekel sowie neurasthenischen Symptomen[68], Zeichen einer verweiblichten Figur,[69] richtet sich diese Gewaltbereitschaft schließlich gegen sich selbst: Franz Pander nimmt sich das Leben. Sein Scheitern liegt demnach auch begründet in dem Scheitern an seiner androgynen Männlichkeit, an der damit verbundenen Degeneration und dem Unterliegen gegenüber einer weiblichen Dominanz.

Im Kontext von Reaktionen auf eine weiblich dominierte, vaterlose Gesellschaft können weitere Ansatzpunkte für Franz Pander als eine krisenhaft konstruierte männliche Identität gefunden werden.[70] An dieser Stelle soll separat noch kurz auf den Aspekt der Homosexualität eingegangen werden. Dieser scheint, bedient durch die Biografie Herman Bangs, der die homosexuelle Neigung als krankhafte Perversion verstand,[71] in diesem Fall von Relevanz. Von Schnurbein stellt fest: „Auch die Symptome der Neurasthenie oder Abulie sind im medizinischen Diskurs der Zeit mit einem Verlust männlicher Energie sowie mit homosexuellen Tendenzen, mit Perversion assoziiert."[72] Für eine biografisch orientierte Lesart ist dieser Zusammenhang von Bedeutung, stand doch in der zeitgenössischen Diskussion Bangs „Leiden" an Homosexualität im Zusammenhang mit einem degenerierten Nervensystem.[73]

Liest man *Franz Pander* als Fallstudie camouflierter Homosexualität,[74] nimmt man zumindest einen homoerotischen Subtext wahr vor der Folie des Narzissmythos,[75] er-

---

66 Den masochistischen Charakter dieser Pose verdeutlichen Franz' eigenartige Körperhaltung (vgl. Bang, S. 166 [S. 106]) sowie eine von den Damen häufig erzwungene Bückbewegung, wie es bereits in dem Ölgemälde, das Franz anfangs bestaunt, vorausgedeutet war.

67 Bang, S. 160 (S. 102). Zum Umschlagen zum Sadismus vgl. Schnurbein, S. 333f.

68 Der zeitgenössische (medizinische, psychologische, literarische) Neurasthenie-Diskurs kann hier nicht nachgezeichnet werden. Vgl. dazu z.B. Erhart sowie Schnurbein. Bei Franz können gesteigerte Nervosität sowie ein allmählicher Verfall seines Willens diagnostiziert werden. Letzterer mit Hilfe der vier Stadien, die Jensen verzeichnet, vgl. Jensen, S. 84ff. Außerdem kann Franz zu Beginn seines Hoteljobs Johanna noch klar abweisen. Von einem solchen eindeutigen Willen ist nichts mehr zu spüren, wenn er später erst mit der Prostituierten mitgeht, sich dann aber plötzlich wieder losreißt. Seine Sprachlosigkeit an dieser Stelle verstärkt den Eindruck eines unsicheren, sich auflösenden, nicht-formulierbaren Willens. Zusätzlich häufen sich Attribute wie „müde", „ohne einen Gedanken", „kein Gedanke", und Johann lässt von der Leiche Franz' bezeichnender Weise nur den Kopf bedeckt.

69 Vgl. dazu Schnurbein, S. 336.

70 So ist der Zusammenhang von Geschlechterfrage und Klassenfrage (mit Franz Panders Ausgangssituation sind „Weiblichkeit und niedere Klasse (Armut) […] gleichgesetzt", vgl. Schnurbein, S. 355) sowie ein „Klassenhaß" auch bei *Franz Pander* angedeutet. Vgl. Den Hass, der Franz begegnet, Bang, S. 167 (S. 107). Vgl. dazu wieder Schnurbein, S. 352ff.

71 Vgl. dazu (unter Berufung auf den mit Bang befreundeten Arzt Wasbutzki) Wischmann, S. 38, sowie Detering, Heinrich: Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann. Göttingen 2004, S. 221-271 (Kapitel VI zu Herman Bang).

72 Schnurbein, S. 336.

73 Vgl. dazu Wischmann, S. 37f.

74 So bei Bjørby. Für ihn kann man mit Detering argumentieren.

gibt sich der Selbstmord Franz' auch aus dem Zusammenhang zwischen (verleugneter) Homosexualität und Selbstzerstörung.[76] Auch Franz' Fetischismus kann als kompensatorische Folge seiner sexuellen Unfähigkeit und Unbefriedigung, als eine sexuelle Perversion verstanden werden;[77] ebenso seine masochistische Unterwürfigkeit.[78] (Der Fetischismus kann dabei in Verbindung gebracht werden mit dem nachgezeichneten Voyeurismus-Konzept).[79]

Wenn von Schnurbein die „Bedrohung und Verlockung", die von einer Homosexualität ausgeht, in den Sexualitätsdiskursen der Zeit verortet, haben ihre Schlussfolgerungen auch für (den zeitgenössischen) Franz Pander Relevanz. Die Merkmale einer krisenhaften Männlichkeit, einem Verlust von Männlichkeit, wie es auch für Bangs Novelle zutrifft, sind: Verweiblichung und die Unsicherheit männlicher Geschlechtsidentität,[80] Fetischismus, (Sado)masochismus, Willenlosigkeit/ Nervosität und die „gefährliche" Tätigkeit seiner exzessiven Romanlektüre sowie die Theaterbesuche. (Dass Franz' Opernbesuch exemplarisch die „Effeminierung" Franz bestätigt, zeigt sein Weinen).

Ausgehend von der vorhergehenden Analyse erweist sich Herman Bangs *Franz Pander* mit seinem scheiternden Protagonisten tatsächlich als „Fallstudie". Denn exemplarisch und komprimiert wird – den Diskursen der Zeit sowie biografischen Prämissen unterworfen – in der Novelle vorgeführt, dass „[…] das, was sich um die Jahrhundertwende [in diesem Fall bereits 1885] erstmals als ‚männliche Identität' diskursiv formiert, […] von Anfang an ‚krisenhaft' konstituiert […]"[81] ist.

Das Motiv des Essens in *Franz Pander*

Essen und Familie

Für Thomas Manns *Buddenbrooks* stellt Wierlacher fest, dass die décadence-Geschichte, der Niedergang der Familie durch die Essensmotivik des Romans „signalisiert, akzeliert und summiert" wird.[82] Eine ähnliche Funktion kann auch dem Motivkomplex Essen in *Franz Pander* zugewiesen werden. Für das gestörte Familienbild im Hause Panders steht die Tischsymbolik. (Dieses kann dem Motiv Essen zugerechnet werden, ist der Tisch doch der traditionelle Ort der Mahlzeiten. Hier finden familiäre

---

75 Elemente des Mythos' sind nachgewiesen bei Gremler sowie Bjørby. Uneinigkeit herrscht bei der gegenseitigen Bedingtheit von Mythos und Homosexualität. Bjørby versteht den Mythos als Tarnung, Gremler als unterstützenden Träger des homoerotischen Subtextes. Letzterer wird analysiert bei Gremler.

76 Vgl. dazu Schnurbein, hier vor allem S. 40ff.

77 Vgl. dazu über Fetischismus in Knut Hamsuns *Pan* Schnurbein, S. 63f.

78 Vgl. Anmerkung 66 sowie Schnurbein, S. 64, für Knut Hamsuns *Pan*.

79 Vgl. für den Zusammenhang von „Sehen", das auch für *Franz Pander* Ambivalenz aufweist, und „Fetisch": Schnurbein, S. 66f.

80 Schnurbein, S. 70. Vgl. für den „gender trouble" Franz Panders, seine Transgression der Geschlechtergrenzen, siehe Grove, Anders: Identitetsskift og andethed. Franz Pander som queer eksistens. In: Reception 52 (2003), S. 38-42.

81 Schnurbein, S. 10.

82 Vgl. Wierlacher, S. 53.

Konzepte Ausdruck in Form von Tischsitten, Tischordnungen, etc.)[83] Versteht man – wie vorhergehend dargestellt – Franz' Entwicklung, seine Hoffnung auf sozialen Aufstieg und den damit verbundenen Wunschberuf auch als Suche nach einer verlorenen Vaterinstanz, offenbart sich dies in der Tischsymbolik. In der ersten Essensszene daheim ist von einem Essen und Sitzen am Tisch nicht die Rede. Im Gegensatz dazu konstruiert sich kurz darauf der Öldruck als familiäres Idyll einer geordneten Tischgesellschaft. Das Symbol prunkvoll geschmückter Tische begleitet Franz Aufstiegssehnsüchte.[84] Und in seinem Job schließlich trifft Franz auf das Familienidyll zu Tische häufiger: „Die Familie hatte bereits einige Zeit dort gewohnt. Sie saß immer an Franz' Tisch, obwohl es da von der Tür her zog […].“[85] Doch Franz' erniedrigende Position in dieser Situation entlarvt den nur symbolischen Wert. Kurz vor seinem Selbstmord schleicht sich Franz durch die Hintertreppe in den Saal, der sich nun als ein zerplatztes Idyll präsentiert: „Er sah an der Balustrade entlang – die Stühle waren auf die Tische gestellt, die angeschmutzten Tischtücher lagen darüber gebreitet – die künstlichen Palmen lagen tot in ihren Majolikatöpfen.“[86] Der tote Franz wird schließlich auf einem Gepäck*tisch* aufgebahrt.

Essen und Identität

Mit der Tischsymbolik deutet sich an, dass der Motivkomplex des Essens mit Franz' Identitätssuche verknüpft ist. Insofern findet darin Reinharts allgemeine Beobachtung Bestätigung, „[…] dass dem Essen in den meisten Theorien über die Menschwerdung ein zentraler Stellenwert zukommt.“[87] Die Speisen der ersten Essszene dienen vor diesem Hintergrund „[…] als identitätssichernde und –steigernde Ich- und Lebenssymbole[…].“[88] Zu Beginn der Novelle wird Franz eine Zugehörigkeit zur Dammstraße, ein Dasein abgesprochen. „In den Haustüren [...] war er nie zu erblicken. Auch daheim in der Mansarde war er nicht.“[89] Seine Identität konstruiert sich erst mit dem Dialog um die Speisen:

> „Wo bist du nur gewesen, Franz?“
> „Niergends.“
> „Du beschäftigst dich auch niemals.“
> „Hat die Konsulin dir was mitgegeben?“

---

[83] Vgl. dazu auch Wierlacher.

[84] Der Sohn des Wirtes beispielsweise erzählt von „langen table-d'hôte-Reihen an blumengeschmückten Tischen. – –“ Bang, S. 154 (S. 97). Die Fortsetzungspunkte (im Dtsch. Gedankenstriche) unterstreichen den Charakter einer sich durch die Novelle ziehenden Symbolkette und scheinen die Länge der Tische um ihre Idyll-Funktion für Franz zu erweitern. Eine idyllische Wirkung geht für Franz dann von einem eben solchen Table-d'hôte-Saal aus, der später der „Zeuge seines Lebens“ werden soll: „Han følte et mættet Velbehag i denne Sal.“ „Mættet“ (dän. mæt = dt. satt) stiftet hier die Assoziationsebene von Tisch/ Speisesaal und Essen ganz explizit.

[85] Bang, S. 158 (S. 100). Das Wort „Familie“ fällt hier an einziger Stelle.

[86] Ebd., S. 170 (S.109).

[87] Reinhart, S. 4.

[88] Wierlacher, S. 36.

[89] Bang, S. 150 (S. 94).

„Ja, da war gestern Gesellschaft. Es ist feines Essen."[90]

Bis hierher war die Figur Franz nur passiv, mittels Beschreibungen und Negationen konstruiert worden.[91] Ab dieser Stelle übernimmt sie grammatikalisch erstmals eine aktive Subjektposition.[92] Franz' Entkörperlichung (insofern, als er von Außen konstruiert wird, als Fetisch- und Voyeursobjekt wahrgenommen wird) steht der Versuch von Einverleibung, von Verinnerlichung entgegen. In diesem Sinne ist es zu verstehen, wenn es heißt: „Franz verschlang seine [des Sohnes vom Wirt] Worte."[93] Dass dem Konzept eine vergleichbare Ambivalenz inhärent ist wie dem Voyeursblick, wird deutlich, wenn Franz an Miss Ellinor scheitert. Das anfängliche Kontrollgefühl[94] verkehrt sich gegen ihn, wenn „sein ganzes Wesen" von ihr aufgesogen wird.[95] Hierin spiegelt sich die Bedrohung wieder, die vom (fetischistischen) Essen wie vom (fetischistischen) Sehen ausgeht – es geht ums Sehen und Gesehen-werden, aber auch geradezu kannibalisch ums Essen und Gegessen-werden. Franz folgendes, geradezu krankhaftes Essverhalten[96] offenbart eine weitere Bedrohung: die im wahrsten Sinne des Wortes „Unersättlichkeit" und den „suchtartigen Charakter", der auch vom fetischistischen Voyeurismus ausgeht. Franz verliert die Kontrolle und sein Essverhalten wird somit symptomatisch für den neurasthenischen, willenlosen, nervösen, fetischistischen Mann, einer unsicheren männlichen Identität. Dem gibt die Motivgeschichte Recht, wo „qualitativ und quantitativ unregelmäßiges Essen als Ausdruck von Identitätsdiffusionen"[97] verstanden wird.

Essen und Sexualität

Motivgeschichtlich gilt „das Oralitätsthema als ein bedeutsamer Indikator von nationaler, ethischer, sozialer, politischer oder sexueller Identität"[98]. Auf letztere verweist Sigmund Freud:

> Die Tatsache geschlechtlicher Bedürfnisse bei Mensch und Tier drückt man in der Biologie durch die Annahme eines „Geschlechtstriebes" aus. Man folgt dabei der Analogie mit dem Trieb nach Nahrungsaufnahme, dem Hunger. Eine dem Worte

---

90 Bang, S. 151 (S. 95).

91 Wenn Franz zu Novellenbeginn Handlungsträger eines Satzes ist, dann nur ex negativo: „Franz spielte niemals, er fluchte nicht und er rauchte auch nicht." Bang, S. 150 (S. 94).

92 So unmittelbar vor dem Dialog („bis Franz nach Hause kam") und kurz danach: „Franz aß sie und schnalzte dazwischen mit der Zunge wie ein Goumand." Bang, S. 150f (S. 94f).

93 Bang, S. 154 (S. 97).

94 Franz bemerkt geradezu siegessicher, ganz Herr der Lage: „Das sind Champignons." Bang, S. 151 (S. 95).

95 Siehe zu einer erotischen Dimension der Einverleibung sowie dem Zusammenspiel von Voyeurismus und Kanibalismus Brittnacher, Hans Richard: Verzehrende Leidenschaft. Über Metaphern der Einverleibung. In: Verschlemmte Welt, S. 64-88.

96 Das meint hier den „Kellnerhunger" ebenso wie seine rauschhaften Restaurantbesuche.

97 Wierlacher, S. 36.

98 Reinhart S. 3.

> „Hunger“ entsprechende Bezeichnung fehlt der Volkssprache; die Wissenschaft gebraucht also „Libido“.[99]

So eröffnet der Psychoanalytiker *Die sexuellen Abirrungen* und für *Franz Pander* lässt die Analogie von Hunger und Libido auch Rückschlüsse ziehen für die „Abirrung“ der Homosxualität. Liest man in Bangs Erzählung einen homoerotischen Subtext und begreift in diesem Kontext Franz' Libido als unbefriedigt, unterdrückt, wird das Essen (neben der Fetischfunktion) Ventil und Kompensation dessen, und kann Motiv einer Triebverschiebung sein (Trieb Essen, statt homosexuellem Sexualtrieb).
Wenn die erste Essszene noch symbolisch für Kontrolle und Selbstbeherrschung zu lesen ist, hängt das auch damit zusammen, dass Franz gewissermaßen noch nicht geschlechtsreif ist. Erst folgend heißt es, dass er beim Anblick masochistischer Kellnerposen errötet: „Denn jetzt war er vierzehn Jahre alt.“[100] Mit einem sich entwickelnden Geschlechtskontakt (gepaart mit einem fortschreitenden Erkranken), dessen Höhepunkt die Nacht im Rotlichtviertel ist, geht ein sich intensivierender Ekel einher.[101] Ekel und Sattheit, Übersättigung scheinen sich dabei zu bedingen. Franz legt den Löffel „voller Ekel”[102] hin, und nippend Trinken „verekelt“ ihm seinen Durst.[103] Nach der Nacht mit der Prostituierten heißt es: „Er empfand einen Ekel, als hätte er sich selber ausspeien können. [...]. Der Ekel verursachte ihm Übelkeit, so daß er stöhnte.”[104] In dem Ausleben des Sexualtriebs mit der Prostituierten offenbart sich auch die (krankhafte) Triebhaftigkeit des Essens (und womöglich auch Franz' eigentlich homosexuelle, und somit auch „krankhafte“ Libido). Franz möchte sich selber ausspeien, und sich damit wieder als das freilegen, was er ist: eine Leerstelle einer unsicheren, krisenhaften männlichen Identität, die er durch kompensatorisches Essen auszufüllen erhoffte. („‚Das Gefühl der Leere reizt zur Überfüllung', wie es bündig schon bei Rumohr, ähnlich bei Jean Paul heißt.“)[105]

Essen als Fetisch

Es ist bereits angeklungen, dass das Essen auch Fetisch-Funktion für Franz übernimmt. Dem ist hinzuzufügen, dass es dabei eine Sonderrolle einnimmt. Auffällig ist die synästhetische Kulmination der ersten Essszene. Ist Franz zwar „wie versessen auf alles, was gut roch“[106], und spielt – wie mehrfach erläutert – auch der Sehsinn eine entscheidende Rolle, umfasst das Essen für ihn *alle* Sinne. Vor diesem Hintergrund ist das Zungenschnalzen beim Essen zu verstehen, das dem Essen neben den Eigenschaften zu riechen, zu schmecken, gefühlt und gesehen werden zu können, auch noch eine akusti-

---

[99] Freud, S. 33.

[100] Bang, S. 152 (S. 95).

[101] Grodal deutet diesen im Sinne seiner sozialkritischen Lesart, vgl. auch den Titel „ Den sociale sult og den existentielle kvalme“. („Der soziale Hunger und der existentielle Brechreiz“ [A.K.]).

[102] Bang, S. 163 (S. 104).

[103] Ebd., S. 167 (S. 107).

[104] Ebd., S. 169 (S. 109).

[105] Zitiert nach Wierlacher, S. 35.

[106] Bang, S. 152 (S. 96).

sche Dimension verleiht. Dieser Sinnesrausch erhält zunehmend fetischistischen Charakter. „Er zog den Duft der Speisen wollüstig, beinahe berauscht ein wie ein Rekonvaleszent, und ohne zu unterscheiden, ohne es auf etwas Einzelnes zurückzuführen, ging er umher wie in trunkener Verliebtheit."[107] Durch die Einverleibung erhofft sich Franz, dass der Fetisch Essen nicht nur das Substitut seines Begierdeobjekts bleibt, sondern er dadurch zu dem Objekt selbst gelangt – sei es die gesuchte Vaterinstanz, sexuelle Befriedigung oder der soziale Aufstieg.

Essen und sozialer Aufstieg

> Die Illusion sinnlicher Sensation versüßt die Monotonie der eigenen Existenz. So verliert die Nahrung selbst ständig an Substanz, gewinnt jedoch an Funktion. Sie avanciert zum Zeichensystem. Sich ernähren heißt: sich verhalten. Diese Ästhetisierung entwickelt eine Eigendynamik. Immer seltener ist der Mensch mit dem rein physiologischen Aspekt der Nahrungsaufnahme ausgesöhnt. Stattdessen ersetzt sie andere Verhaltensweisen oder faßt sie zusammen. Das Essen ist also immer mit Situationen konnotiert, die eine soziale Aussage protokollieren und die Nahrung selbst unwichtig erscheinen lassen.[108]

Für Franz ist diese „soziale Aussage" des Essens mit einem sozialen Aufstieg gleichzusetzen, sich von der „Dammstraßenkost" abzusondern.[109] (So ist wohl auch Franz' maßloses Pfeffern der Wurst als ein Versuch zu verstehen, „sinnliche Sensation" zu erreichen). Mit dem „feinen Essen" und den einverleibten Geschichten des Wirtssohns aus der höheren Gesellschaft soll die Zugehörigkeit zur Gesellschaft gleich mit einverleibt werden. Der „Kellnerhunger" allerdings entlarvt diesen Versuch als Illusion. „ Der unbewusst soziale Charakter seiner Hungeranfälle wird dadurch deutlich, dass sie sich nur im Saal zwischen all den Gästen melden, nicht im Raum gegenüber der Waschküche, wo die Kellner – eine ganz sicher bescheidenere Kost – essen."[110] Die Titulierung „Kellnerhunger" offenbart Franz' unumstößliche Zugehörigkeit zur Unterschicht.[111]

Essen – diskursiv

Der krankhafte Charakter des Hungers lässt sich einreihen in die Reihe von (krankhaften) Merkmalen krisenhafter Männlichkeit (Neurasthenie/ Abulie, Fetischismus, Verweiblichung). Das wird explizit, wenn es vom „Kellnerhunger" heißt, er „kom over ham"[112] wie eine Seuche, der man passiv, machtlos gegenüber steht. Wie auch die an-

---

[107] Ebd., S. 156 (S. 99).

[108] Hardt, Stefan: Tod und Eros beim Essen. Mit einem Vorwort von Hartmut Böhme. Frankfurt am Main 1987, S. 22.

[109] Hier ist zu bemerken, dass – genau wie die Hoffnung auf sozialen Aufstieg durch die Mutter suggeriert wird – auch der Erhalt feiner Speisen nur durch die Mutter bewerkstelligt werden kann.

[110] Übersetzung A.K., vgl. Jensen, S. 91.

[111] Vgl. zum Essen innerhalb einer sozial-ökonomischen Lesart Grodal, S. 268.

[112] Wörtlich: „kommt über ihn" (A.K.). In der dtsch. Übersetzung: „Allmählich wurde er auch von dem Kellnerhunger befallen." Bang, S. 162 (S. 104). Dass die Verfallserscheinungen dabei Hand in Hand

deren Merkmale erkrankter, krisenhafter Männlichkeit scheint sich krankhaftes Essen innerhalb eines naturwissenschaftlich-philosophischen Diskurses zu formieren.[113] Anzeichen dafür gibt die extreme Müdigkeit, wie sie vor allem für die Kellnerkollegen, dann auch für Franz beschrieben wird. „Allmählich gewöhnte sich Franz an das neue Leben, und es kam ein Übergang, wo er sich sehr müde fühlte und immer hätte schlafen können. Seine Kameraden waren auch nicht amüsant […] und übrigens schliefen sie fast ausschließlich während ihrer Freizeit."[114]

So reiht sich um 1900 das Motiv des Essens neben das in der Physik entwickelte Konzept der Energie, neben die Idee vom männlichen Körper als „Kraftmaschine" sowie neben das populär gewordene Phänomen der Ermüdung ein in einen zeitgenössischen Energie-Diskurs. Die Formel könnte dabei lauten *Energie durch Essen* und als Reaktion auf eine entdeckte Maschinisierung des Mannes verstanden werden. In *Franz Pander* könnte eine solche Ausdruck finden in der bereits erwähnten Verdinglichung Franz' sowie in folgenden Wendungen: „Er […] verrichtete mechanisch [!] sein Tagwerk […]."[115] Friedrich Nietzsche zum Beispiel verknüpft in „Ecce homo" (1908) die Frage nach der Ernährung ebenfalls mit den Kategorien Kraft und Energie: „Man kann sie [die Frage] sich zum Handgebrauch so formulieren: ‚wie hast gerade *du* dich zu ernähren, um zu deinem Maximum von Kraft […] zu kommen […]."[116]

Das Paradoxon liegt in Bangs *Franz Pander*, in der der Protagonist „von Anfang an ‚krisenhaft' konstituiert"[117] ist, dabei darin, dass sich vom Essen doch gerade Kompensation und sogar medikamentöse Wirkung versprochen wird für eben jene Probleme, Merkmale, Krankheiten einer krisenhaften Männlichkeit: der Fetisch Essen soll zum Objekt führen; Essen soll den sozialen Aufstieg ermöglichen, der auch verknüpft ist mit der Suche nach dem Vater und der Ablösung von der Mutter; Essen soll das Gefühl von Kontrolle vermitteln; und ferner liegt im Essen auch die Chance, dem Problem der Effeminierung entgegen zu treten, indem es aus verpflichtenden Zugehörigkeiten löst. So „[…] vermag das Strukturmuster der Grenzauflösung […] [zwischen Innen und Außen] einen Hinweis auf die dem Essen inhärente Funktion der Auflösung starrer Dichotomien und Dualismen zu geben."[118] Also nicht nur der Binäroppositionen gesund/krank, normal/unnormal, arm/reich, sondern vor allem auch von weib-

---

gehen, macht die Parallelisierung von Symptomen deutlich: „Er war satt [!] und ein bisschen wirr im Kopf." Bang, S. 164 (S. 105). Vgl. auch Anmerkung 68.

[113] Zu der diskursiven Formierung krisenhafter Männlichkeit vgl. Schnurbein.

[114] Bang, S. 157 (S. 99).

[115] Ebd., S. 162 (S. 103).

[116] Nietzsche, Friedrich: Ecce homo. Wie man wird, was man ist. In: Ders.: Werke in drei Bänden. Hrsg. von Karl Schlechta. Band 2. 8. Auflage, 30-32 Tsd. München 1977, S. 1063-1159, hier S 1083. Für die naturwissenschaftlichen Schriften vgl. stellvertretend für viele andere z.B. Thurston, R.H. (1895): Der thierische Körper als Kraftmaschine. In: Prometheus Nr. 300, Jg. VI, S. 625-627, Nr. 301, Jg. VI, S. 649-653, Nr. 302, Jg. VI, S. 657-661. (In diesem Zusammenhang wird auch der sprechende Name „Franz Pander" interessant). Mosso, Angelo: Die Ermüdung. Leipzig 1892. Außerdem Rabinbach, Anson: Motor Mensch. Kraft, Ermüdung und die Ursprünge der Moderne, Wien 2001.

[117] Schnurbein, S. 10.

[118] Vgl. dazu Reinhart, S. 2f.

lich/männlich. Insofern entlarvt das Motiv des Essens den nicht zu durchbrechenden Teufelskreis einer per se krisenhaft konstruierten Männlichkeit. Zu essen unterliegt den gleichen diskursiven Formationen wie die anderen Symptome krisenhafter Männlichkeit um 1900 und wird damit ebenfalls symptomatisch. In dem Umschlagen von der ersten, kontrollierten Essszene zum krankhaften „Kellnerhunger" spiegelt sich die Ambivalenz von Voyeurismus, Fetischismus und Effeminierung, die Suchtgefahr und Bedrohung wird entlarvt, ein Verfall des Willens offenbart sich und schließlich benennt der „*Kellner*hunger" auch noch die endgültige, soziale Degeneration. In diesem Umschlagen liegt Franz Panders Dilemma, die symbolische Kernursache seines Scheiterns – und Bangs Novelle wird zur „Fallstudie" der Zeit.

Interessant wäre es in dem Zusammenhang auch zu analysieren, ob es und welche Rolle das Essen in anderen literarischen Texten spielt und welcher Zusammenhang eventuell zwischen Essen und Schreiben bestehen könnte.[119] Ansätze dafür sind vorhanden: „Wenn Essen als Reden mit anderen Mitteln definiert werden kann, so führt das Spiel mit der Austauschbarkeit der Wortfelder auch zu der Überlegung, Reden, Schreiben und Lesen als Vorgänge des Essens und (Ein-)Speisens zu denken. Die Erfahrung mündlicher Sinnlichkeit eint die Sphären der Nahrung der Sexualität und der Sprache."[120]

[119] Von Schnurbein verbindet ihre Analysen zu „Krise(n) der Männlichkeit" mit der Frage nach Schreibprozessen. Es müsste überlegt werden, inwiefern Essen vielleicht eine Variation des Schreibmotivs darstellen kann. (Vgl. auch das Kapitel zu Rilke bei Schnurbein).

[120] Reinhart, S. 7.