

Die groteske Körperlichkeit des Joachim Ringelnatz in *Nervosipopel*

Maxim Duleba

1 Einleitung

Joachim Ringelnatz (Hans Bötticher, 1883- 1934) gehört im deutschsprachigen Raum zu den bekanntesten Lyrikern des zwanzigsten Jahrhunderts. Seine bekannteren Werke liegen neu gedruckt vor und sind in den Buchhandlungen erhältlich. Das Interesse an Ringelnatz fehlt beim gegenwärtigen Lesepublikum nicht. Was aber fehlt, ist die Sekundärliteratur zu seinen beliebten humoristischen und grotesken Texten. Außer einer kleinen Menge von kurzen Studien über seine Lyrik,¹ gibt es bis heute nur drei Publikationen, die das Werk von Ringelnatz wissenschaftlich betrachten: Die Monografie von Walter Pape (Joachim Ringelnatz: Parodie und Selbstparodie in Leben und Werk) aus dem Jahr 1974 und zwei Studiensammlungen aus dem Jahr 2000.²

Ringelnatz bleibt für die Literaturwissenschaft ein unentdeckter Autor (siehe Möbus 2000a: 265). Schuld daran sind die verbreiteten Vorurteile, dass er nicht auf die drängenden Probleme seiner Zeit literarisch reagiert habe, oder dass er ein trivialer „Komiker des ersten Rangs“ sei, der „nichts tiefes zu bieten [habe]“ (Pape 1974: 190). Die Mehrzahl der Leser assoziiert Ringelnatz fast ausschließlich mit den grotesken und körperlichen Verfahren seiner Selbststilisierung (z. B. „Ihr kennt meine lange Nase/ Mein vom Sturm zerknittertes Gesicht/ dass ich so gerne spaße/ Nach der harten Arbeit draußen“ [Ringelnatz 2015: 102]). Selbst die Interpreten, die versuchen sich gegenüber der simplifizierenden Wahrnehmung und der damit einhergehenden literaturwissenschaftlichen Marginalisierung zu stellen, erkennen nicht seine groteske und humoristische Hervorhebung der Körperlichkeit als ein Objekt von noetischem Wert an (siehe Möbus 2000b: 167, Walsdorf 2000: 85).

Dieser Artikel beschäftigt sich mit dem textuellen Körper Ringelnatz' in ausgewählten grotesken Gedichten und in seiner Erzählung *Nervosipopel*, die 1921 zum ersten Mal in einer Zeitschrift erschienen ist und 1924 in dem Märchenband *Nervosipopel: Elf Angelegenheiten* in Buchform veröffentlicht wurde. Der textuelle Körper bei Ringelnatz wird als ein „grotesker Körper“ beschrieben, wie er von Michail Bachtin konzipiert wurde und deutet in Ringelnatz' Poetik auf den Einfluss des französischen Renaissanceschriftstellers François Rabelais (1494 – 1553) hin.³ Dieser Zusammenhang von Ringelnatz und Rabelais blieb in der Forschungsliteratur bislang unbeachtet. Die Darstellung grotesker Körperlichkeit bei Ringelnatz im Kontext der zugehörigen literarischen Tradition des grotesken Realismus zeigt die anti-ideologische Charakteranlage seiner körperlichen Poetik an und entblößt somit den noetischen Wert seines Körpers. Dadurch wird

¹ *Fundbuch der Gedichtinterpretationen* (Hrsg. Wulf Segebracht, 1997) berichtet über vierzehn Interpretationen von Ringelnatz' einzelnen Gedichten, von denen neun in der *Frankfurter Anthologie* der FAZ veröffentlicht wurden.

² Ringelnatz! Ein Dichter malt seine Welt (Göttingen: Wallstein Verlag) und die Ringelnatz-Ausgabe der Zeitschrift *Text & Kritik* (H. 148).

³ Der Einfluss von Rabelais auf Joachim Ringelnatz in Bezug auf seine Nachkriegslyrik, mit dem besonderen Akzent auf der Sammlung *Kuttel Daddeldu oder das schlüpfrige Leid* (1920) ist das Hauptobjekt der Analyse in meiner Studie *A Bakhtinian reconsideration of Joachim Ringelnatz's postwar poetry: Grotesque Materialism instead of disinterested unresponsiveness* (In *Orbis Litterarum*, Early View). Im vorliegenden Artikel verschiebt sich die Aufmerksamkeit von der Lyrik auf die Prosa und von den zeiträumlichen textuellen Korrelaten auf den „grotesken Körper“. Insofern stellt der vorliegende Artikel eine Erweiterung meines vorherigen Projekts dar.

der verbreitete Mythos von Ringelnatz als Trivialautor entkräftet.

Ringelnatz spielt auf Texte an, die zur literarischen Tradition des grotesken Realismus gehören, z. B. auf Volkslieder mit körperlichem Inhalt wie *Ich bin der Doktor Eisenbarth* (2015: 120) oder *Ein Jäger aus Kurpfalz* (2015: 119). Aber vor allem in seiner frühen Erzählung aus dem Jahr 1913 *Durch das Schlüsselloch eines Lebens* wird der Einfluss von François Rabelais kenntlich, welcher für Michail Bachtin die *causa exemplaris* des grotesken Realismus darstellt. Der Hauptprotagonist Berthold tritt in einen leeren Raum ein und observiert „Rabelais“ zwischen den anderen Autoren am Bücherregal, was er mit der Feststellung „(es) ist doch, viel Gutes darunter (...)“ kommentiert (2015: 656).

Die Erzählung *Nervosipopel* ist nicht ohne Grund zum Objekt der Analyse ausgewählt. Obwohl der groteske Körper sich auch in anderen Texten von Ringelnatz zeigt, so ist das Besondere in *Nervosipopel*, dass wir es hier mit einem autobiographischen Helden zu tun haben, und zwar insofern, als dass Ringelnatz seine Axiologie (bzw. seine wertende Reaktion an seiner Umgebung) in diesem projiziert. Deshalb stellt das Benehmen und die Wirkung des autobiographischen Helden eine kodierte Reaktion des dem subversiven Lachen zugeneigten Ringelnatz auf die „seriöse“ (nicht-lachende) Umgebung dar.

Der Hauptprotagonist Feix Daddeldu wird von Pape zutreffend als „eine Summe aller einzelnen parodistischen oder ernsthaften Selbstporträts“ (1974: 237) Ringelnatz' bezeichnet. In der Tat hat die Erzählung viele Parallelen zu Ringelnatz' Biographie. So z. B. folgt Feix genau wie sein Schöpfer seinem „Wunsch, Seemann zu werden“ (2015: 822) und wird zu einem abenteuerlichen Seemann, der schlecht mit der harten Disziplin an Bord zurecht kommt. Genau wie Ringelnatz gibt sich Feix nach seiner Rückkehr von der See dem Bohèmeleben hin, beginnt „einen liederlichen Lebenswandel“ und verbringt seine Zeit im „Stammlokal (...), wo Dirnen verkehren“ (2015: 826), was eine Anspielung auf das Stammlokal des Autors zur Zeit seiner literarischen Anfänge sein dürfte, das Münchener Lokal *Simplicissimus*. Walter Pape erläutert nachvollziehbar die autobiographische Dimension des Textes (1974: 238-241), deutet aber nicht an die Thematisierung des Konflikts zwischen dem lachend-subversiven und dem seriös-normativen Zugang zur Welt, welcher von Ringelnatz nach dem 1. Weltkrieg ständig behandelt wird.

Im Gedicht *Der Seriöse* (1928) beschreibt Ringelnatz einen „seriösen Menschen“, der dahin geht, wo man nicht „sehen kann“, also in die Sphäre, die außerhalb der materialistischen-körperlichen Realität liegt. Das lyrische Subjekt kritisiert eine „Seriosität“, die ebenso gefährlich wie normativ sein kann: „Und seine Schritte lenken/ Sich dahin, wohin man nicht sieht./ Ich wage nicht auszudenken./ Was er dort etwa vollzieht“ (2015: 372). Durch seinen ironischen Wunsch eine „seriöse Persönlichkeit“ zu sein, bezeichnet das lyrische Subjekt „das Seriöse“ als etwas von ihm Entfremdetes, was mit Ringelnatz' genereller Tendenz die „Seriosität“ zu persiflieren im Einklang steht: „Ach, ich bin klein, ich bin böse./ Mein Herz ist auch nicht ganz rein./ Ach dürfte ich solche seriöse/ Persönlichkeit einmal sein!“ (ebd.) Das lyrische Subjekt widerstrebt nicht nur das „Seriöse“, sondern es wird auch – in Einklang mit der körperzentrierten Axiologie von Ringelnatz – in der Körperlichkeit (Materie) verwurzelt. Seine Erfahrung ist nicht abstrakt und idealistisch, sondern die materielle Erfahrung seines Körpers: „Wenn diese würdig seriöse/ Erscheinung vorübergeht/ Dann ist mir, als ob mein Gekröse/ In Hirn und Leib sich verdreht“ (ebd.).

Wie das lyrische Subjekt im Gedicht *Der Seriöse*, stellt Feix als Ringelnatz' autobiographischer Held in *Nervosipopel* das lachende und kontra-seriöse Prinzip dar, wobei die anderen Figuren seinen Versuch, die Welt als nicht „seriös“ aufzufassen, wiederholt ablehnen und somit das widersprechende seriöse Prinzip vertreten. Es ist das Lachen von Feix, das die anderen ärgert: „Jedoch das Allerärgerlichste war das Lachen“ (822), „Seine Angehörigen lachten durchaus nicht“ (824), „„Lächle nicht!“ sagte die Fee ernst“ (825). Die Spannung zwischen Feix und den „seriösen“ Anderen manifestiert sich in seiner Inkompatibilität mit seinen Eltern, mit dem Dro-

gisten, mit den alten Matrosen und mit dem Pfarrer. Da Feix Ringelnatz' Neigung zum subversiven Lachen – seine spezifische Reaktion auf seine Umgebung – verbildlicht, kommuniziert die Körperlichkeit von Feix den axiologischen Kontext von Ringelnatz in erheblichem Maße.

2 Zur literaturwissenschaftlichen Rezeption der Körperlichkeit bei Ringelnatz

Die Wirkung der Körperlichkeit im Werk des körperlich orientierten Autors ist bislang noch nicht zum zentralen Thema der Beschäftigung geworden. Der bisherige Diskurs hat aber immerhin schon im Rahmen von rezeptions- und ideologiekritischen Kontexten auf Ringelnatz' Körperpoetik hingewiesen.

Friederike Schmidt-Möbus und Walter Pape demonstrieren, wie die Markierung der Körperlichkeit in den Texten von Joachim Ringelnatz, genauso wie bei seiner kabarettistischen Selbststilisierung vor dem Publikum, bei welcher „seine Physiognomie mit der großen Nase [...] wie ein Kostüm wirkte“ (Schmidt-Möbus 2000: 4), schließlich dazu führte, dass er in seiner Zeit von fast niemandem als ein ernsthafter Autor wahrgenommen wurde. Auch auf Grund der damaligen körperzentrierten und deswegen einer unvoreingenommenen Lektüre seiner Texte im Wege stehenden Rezeption, die den Autor auf seine Physiognomie reduziert hat, bewertet Pape den damaligen Ruhm von Ringelnatz als „etwas fragwürdig [...]“ (1974: 223).

Der Körper stellt aber nicht nur das Zentralmerkmal der Rezeption dar, wie es zahlreiche Karikaturen „mit merkwürdigem Vogelgesicht“ und mit „der schnabelartig vorspringenden Nase“ (Schmidt-Möbus 2000: 2), und die vielen körperzentrierten Beschreibungen seiner Auftritte beweisen (siehe Möbus & Unverfehrt, 2000, s. 249-255), sondern es ist zugleich auch Ringelnatz' Mittel der Ideologiekritik.

So liest Frank Möbus Ringelnatz' scheinbar braves olympisches Gedicht von 1933 als verdeckten Protest gegen die Nazis. Bei diesem pseudo-anonymen Gedicht, das er zur olympischen Kommission sandte und in welchem der Name „Ringelnatz“ in den ersten Buchstaben von oben nach unten versteckt zu lesen ist, handle es sich um einen „Kommentar zum nationalistischen Körperkult und zur faschistischen Ästhetik“ (2000b: 186). Ähnlich sieht es Sabine Doering in ihrer Interpretation der *Turngedichte* (1920), worin sie die anti-ideologische Dimension des Körpers bei Ringelnatz hervorhebt: „Auf die [...] verbreiteten Versuche, den menschlichen Körper in Form, Ausdruck und Leistungsvermögen einem überindividuellen Ideal anzupassen, antwortete Ringelnatz in seinen Turngedichten mit freundlicher Anarchie“ (2000: 107). In Zuzana Schwarnowskis Lektüre von Ringelnatz' autobiographischem Text *Als Mariner im Krieg* (1929) wird zwar nicht explizit Körperlichkeit mit Ideologiekritik zusammengebracht, aber Schwarnowski bemerkt immerhin, dass Ringelnatz „zuweilen jenes Pathos [karikiert], das kennzeichnend für den Stil vieler anderer Kriegsbücher ist“ (2000: 30). Karikiert wird patriotisches oder im Gegenteil pazifistisches Pathos gleichermaßen (ebd.). Parallel dazu beobachtet Schwarnowski, dass die körperlichen Malaisen wie Rheuma, Grippe und Fußleiden in den Kriegsbeschreibungen eine wichtige Rolle spielen (31). Das dominant-körperliche Motiv des Textes ermöglicht noch weiter zu gehen und Ringelnatz' Ideologiekritik in Zusammenhang mit seiner ihm schmerzenden und kriegsbezogenen Körperlichkeit als ein homogenes Ganzes zu deuten. Die Figur des Kaisers, ein materiell nicht fassbares soziales Konstrukt, eine nicht-körperliche, ideologische Instanz, ist für den Erzähler überhaupt nicht interessant, solange der eigene Körper leidet, denn der gefühlte körperliche Schmerz ist dagegen „wahr“:

Vorgestern war der Kaiser in Mitau. «/ »So?!« sagte ich nur. Ich war sehr müde. Ich hatte die ganze Nacht nicht geschlafen. Die Fliegen plagten mich. Ich hatte ein Geschwür am Podex, rheumatisches Zucken in den Beinen und mehrmals Anfälle von Kinnkrampf. Auch juckten meine Füße. (2011: 9. K.)

Abgesehen von kursorisch angesprochenen Überschneidungen zwischen der Körperlichkeit bei Ringelnatz und dessen Ideologiekritik, bleibt der subtile, anti-ideologische Charakter des Körpers in seinen Werken, die nicht explizit ideologiekritisch sind, unentdeckt.

3 Michail Bachtin, François Rabelais und der groteske Körper

Ringelnatz hat groteske Texte geschaffen und hat sich stets mit dem Bild des Körpers beschäftigt. Was es aber bedeutet, vom grotesken Körper zu sprechen? Die einflussreichste Antwort auf diese Frage kommt von Michail Bachtin. Seine Konzeptualisierung des Karnevals und des dazu gehörigen grotesken Körpers in seiner Monographie *Rabelais und seine Welt: Volkskultur als Gegenkultur* (1965) hat nicht nur markante Spuren in der Literatur- und Kulturwissenschaft der letzten Jahrzehnte hinterlassen, sondern auch in der aktuellen interpretatorischen Praxis Verwendung gefunden (siehe Czachesz 2014: 2-9, Lachmann 2019: 61-76).

Bachtin deutet die Körperlichkeit in den Romanen von Rabelais im Kontext des mittelalterlichen Karnevals, der „feierlichen Zeit“, in welcher das vom Souverän unterdrückte Volk eine vorübergehende Befreiung von den Spannungen der autoritären, offiziellen Kultur genießt. Gemeint sind die abstrakten Ideale, moralischen Appelle und normativen, absoluten „Wahrheiten“, also auch das „autoritäre[...] Wort“ der Kirche (1984: 1-59). Alles, was „ideologisch erhoben“ ist, hat einen temporalen Charakter und deshalb nicht den Status objektiver Wahrheit. Im Gegenteil, die materielle „Wahrheit“ des Körpers kann nicht überschritten werden, denn wir alle leben in einem Zyklus von somatischen und physiologischen Prozessen mit bestimmten, universalen Regeln (Resorption, Exkretion, Reproduktion, Geburt, Tod). Der Karneval hat keine „eigene Wahrheit“ außer der Wahrheit des Körpers und der Materialität. Der groteske Realismus, dieser aus dem Karneval entstammende literarische Modus, ist zu begreifen als eine Affirmation der körperlichen Faktizität des Seins. Solch eine charakteristische Affirmation der Körperlichkeit in Verbindung mit der karnevalesken „feierlichen Zeit“ kann am Beispiel von Ringelnatz' Gedicht *Immer wieder Fasching* demonstriert werden:

Jeder lässt was springen.
Viel ist los.
Und vor allen Dingen
Beine und Popos.

Wenn sich Masken noch einmal verhüllen
Mit Phantastik, Seide, Samt und Tüllen,
Zeigt sich sehr viel Fleisch und sehr viel Schoß. (2015: 285)

Bachtin hat den „grotesken Körper“ als ein anti-ideologisches Mittel beschrieben, als eine materialistische Affirmation des Seins, als „an ‘open’ signifier which is inscribed and ‘made meaningful’ through the operation of contesting signifying practices“ (Gardiner 1992: 42).

Die seriöse „offizielle“ Kultur erfordert ein Bild des Körpers als eine zur Welt und zu den anderen Körpern autonome Einheit, so dass diese Einheit dann von abstrakten, ideologischen Konstrukten „befallen“ werden kann.

Die karnevaleske Reaktion, die die „Wahrheiten“ negierende „lachende“ Kultur verbindet der Körper mit der ganzen restlichen materiellen Welt: „The grotesque body is not separated from the rest of the world. It is not a closed, completed unit; it is unfinished, outgrows itself, transgresses its own limits“ (Bachtin 1984: 23). Die seriöse, offizielle Kultur fordert das Bild des vollständigen und autonomen Körpers, aber das materialistische Faktum der Existenz ist (laut Bachtin) der unvollständige und heteronome Körper (23). Die Unvollständigkeit des Körpers prä-

sentiert sich beim grotesken Körper durch die Akzentuierung der Körperteile, die zur Welt „geöffnet sind“: „the parts through which the world enters the body or emerges from it, or through which the body itself goes out to meet the world“ (26). Dementsprechend stellt in Ringelnatz' Gedicht *Berlin* die Nase des lyrischen Subjekts denjenigen Körperteil dar, durch den „the world enters the body“ (26): „Hinter der Brücke/ Flog eine Mücke/ Ins Nasenloch./ Loch meiner Nase,/ Nasenloch, niese doch/ In die stille Straße!“ (2015: 238). Ebenso wird im Gedicht *Kuttel Daddeldu besucht einen Enkel* der Körper mit der Welt durch Nase und Anus verbunden: „Wenn einem draußen solch dicker Taifun/ Durch Nase und Arschloch pfeift“ (145).

Der Akzent beim grotesken Körper liegt oft auf den unteren Körperteilen, um die Bindung der Menschen zur Erde (Resorption und Exkretion) und Physiologie (Geburt und Reproduktion) zu betonen. Die materielle Heteronomie des Körpers, die von der seriösen Kultur unterdrückt wird (z. B. ist es verboten, mit dem Koran an einen gewissen Körperteil zu kommen, Maria hat Jesus ohne Sex empfangen usw.), wird beim grotesken Körper geradezu herausgestellt. Entsprechend hebt Ringelnatz in seiner Kinderlyrik den Unterleib hervor, als das, was die Existenz „bestimmt“, weil es im Leben eine „große Rolle“ spielt: „Gewaltigen Erfolg erzielt/ Wer eine große Rolle spielt./ Im Leben spielt zum Beispiel so/ Ganz große Rolle: der Popo“ (2015: 495). Oder, wie es in einem Gedicht ohne Titel aus dem Jahr 1922 heißt, worin die Exkretion das Hauptmotiv ist: „Es begab sich eine Diarrhoe/ In dem Herzog Richelieu./ Haferschleim und Rotweinessenz/ Empfangen den Kardinal in Audienz“ (154).

Leben wie Karneval enthält viele physiologischen Motive: „Sagte eine: Hängen Sie meinen/ Linken Lungenflügel/ An den Gartenzaun“ (495). Hier wird der Körper explizit zum Teil der außerkörperlichen Welt, was das Hauptmerkmal des grotesken Körpers darstellt. Sogleich erscheinen hier die karnevalistischen Motive von Exkrementen und Exkretion, die laut Bachtin einen Verbund des Menschen mit der Erde (Materie) bezeichnen (1984: 335): „Oder schießt ein Höslein voll“ (2015: 495). Und das ganze Gedicht bezieht „das Leben“ auf den Unterleib (des tierischen Körpers): „Es bleibt Gesetz: Die Schnake weiß/ Dem Kuhschwanz auszuweichen“ (ebd.).

4 Der groteske Körper in *Nervosipopel*

In *Nervosipopel* wird Feix zum grotesken Körper in dem Moment, als seine Neigung zum Lachen auf der einen Seite und die Seriosität der Seemänner auf der anderen Seite in Diskrepanz zueinander geraten.

Und als ihm der sechzigjährige Segelmacher im Stillen Ozean mit dem Fuchsschwanz einen Mastsplitter aus dem After sägte und Feix während dieser Notoperation das gelehrte Buch des Kapitäns studierte (es war ein Reiseführer durch Dießen am Ammersee) und dabei unaufhörlich dermaßen lachte, daß der Segelmacher ein Jucken in die Hand bekam, wobei die Säge abbrach, darüber der erschrockene Segelmacher plötzlich tot war; da hatte sich Feix alle Sympathien an Bord verscherzt. Niemand bemitleidete ihn etwa, weil er fortan mit einem Splitter und einem Stück Säge im After sich durchs Leben schlagen mußte (2015: 824).

Der After ist hier zweimal erwähnt und wird zum Objekt der Aufmerksamkeit. In Einklang mit dem grotesken Körper findet hier eine Akzentuierung der unteren Körperhälfte statt. Nicht die obere, sondern die untere Hälfte des Körper wird semantisch markiert und so zur Dominante der körperlichen Topologie. Auf diese Weise, durch die Betonung des Afters, wird auch die Verbundenheit des Körpers mit dem diesen umgebenden Universum symbolisiert. Diese semantische Markierung des Afters erinnert an Rabelais' Verbildlichung der Fayoles, die „a little horn on her buttock“ hat (2003: K. 1.16.), an seine Beschreibung der „little shitten-arsed girl“ (K. 4.9), oder auch der „execrable“ (scheußlichen) Frauen, die ein „close-buttock game to all comers“ (K. 2.17)

spielen.

„The events of the grotesque sphere are always developed on the boundary dividing one body from the other and, as it were, at their points of intersection“ (Bachtin 1984: 322). Dementsprechend ist der Körper von Feix in Kontakt mit dem Körper des Segelmachers, welcher einen Fuchsschwanz in den After von Feix steckt. Damit wird im Text einem der Hauptmerkmale des grotesken Körpers Rechnung getragen: „One of the fundamental tendencies of the grotesque image of the body is to show two bodies in one“ (1984: 26). Weil der Segelmacher durch ein Objekt mit dem After von Feix verbunden ist, erhalten wir eine Situation, in der zwei Körper eine Einheit bilden. Der materielle Verbund zweier Körper (und dieser mit dem sie umgebenden Universum) wird auf diese Weise betont.

Die andere Funktion eines solchen Körperverbunds im grotesken Realismus ist die gleichzeitige Bezeichnung von Tod und Geburt. Auf groteske Weise wird der materielle Zyklus der Existenz, der mit der Geburt anfängt und mit dem Sterben endet (1984: 26) hier verbildlicht. Der Körper von Feix assoziiert die Geburt, da ein Objekt, der Mastsplitter, aus seinem unteren Körper gezogen wird und der Mastsplitter insofern zeitweise ein Teil seines Körperinneren war. Der Segelmacher stirbt dagegen, während er im Kontakt mit dem Unterleib von Feix ist.

Wie ein grotesker Körper vereinigt der Körper von Feix hier folgende Objekte: Fuchsschwanz, Mastsplitter und ein Stück Säge. Die Öffnung seines Körpers gegenüber der ihn umgebenden Welt demonstriert die materielle Heteronomie des Körpers in Bezug zu derselben. Die Akzentuierung der materiellen Faktizität, der Einsicht, dass der Körper „not separated from the rest of the world“ (1984: 26) ist, wird noch intensiviert durch die Dauerhaftigkeit der Verbindung von Körper und Objekt: Feix muss „[sich] fortan mit einem Splitter und einem Stück Säge im After [...] durchs Leben schlagen“ (2015: 824). Solch eine Penetration des Afters erinnert an die Passage bei Rabelais, in die „Hans Carvel“ seinen Finger mit einem Ring in den After seiner Ehefrau steckt, „(...) as far as it could reach within the what-do-by-call-it of his wife“ (K. 3.28).

Etwas später verschiebt Feix den Akzent auf den Mund. Anhand seiner Neigung zu Spielen mit seiner dressierten Mücke wird die Offenheit des Körpers zur Welt angedeutet, insofern der Mund von Paula seine Mücke in sich aufnimmt: „Nur Paula riss den Mund auf. (...) Sofort schoss das Insekt wie ein Pfeil in Paulas Mund. Paula spie es hustend wieder aus. Feix trocknete es mit Löschpapier“ (2015: 824).

Unter der Mitwirkung von Feix erscheint die zweite markante Realisierung des grotesken Körpers im Text. Seine dressierte Mücke transformiert sich von einer Fee zu einer Kokotte, die Feix schließlich schwängert. Der Körper im Prozess der Schwangerschaft ist im grotesken Realismus ein Hauptmotiv, da er den Anfang des körperlichen Lebens darstellt (1984: 308). Bei Rabelais erscheinen nun Merkmale als Gargamelle Gargantua gebärt, die auch bei Ringelwitz während der Geburt der Kokotte vorhanden sind: Die für den grotesken Körper konstitutive Transgression der körperlichen Grenzen, d. h. das Durchbrechen der körperlichen Selbstüberwachung, findet durch die Schwangerschaft statt. Bei Gargamelle wird die Vergrößerung der Körperteile betont: „As a result of Gargamelle's discomfort, the cotyledons of the placenta of her matrix were enlarged“ (2003: K. 1.3). In *Nervosipapel* wird die Größenzunahme dagegen in der schwangeren Kokotte Lepopisov Ren dargestellt: „Sie glitt hinaus, halb schwankend, halb schwebend“ (2015: 826). In beiden Fällen sehen wir den unvollständigen Körper im Prozess des Wachstums, in „the very act of becoming and growth“ (1984: 52). Solch ein wachsender Körper verkörpert die „incomplete unfinished nature of being“ (ebd.), insofern er nicht als „statisch“ und autonom, sondern als materiell „beweglich“ im Prozess des Wachstums ästhetisch dargestellt wird.

In beiden Fällen sehen wir zudem einen Körper, welcher seine Grenzen schwangerschaftsbedingt überwindet. Gargantua wurde im elften Monat nach der Empfängnis geboren: „My masters, the ancient Pantagruelists, have confirmed that which I say, and withal declared it to be not only possible, but also maintained the lawful birth and legitimation of the infant born of a woman in

the eleventh month after the decease of her husband“ (2003: K. 1.3). Dieses Vorkommnis wird im Text mit der Referenz auf die antike Mythologie (Homer und Aulus Gellius) ergänzt. Rabelais deutet auch die lange Schwangerschaft im Falle von Herkules an, der erst ein Jahr nach seiner Empfängnis geboren wurde.

Wie Gargamelle ist auch die Kokotte in *Nervosipopel* mehr als neun Monate schwanger: „Der Tag kam heran. Der Arzt ließ auf sich warten. [...] Das und mehr wiederholte sich acht Tage lang, ohne das ersehnte Resultat. Der Termin war längst vorüber“ (2015: 826).

Danach vergehen mehr als vier Monate, also insgesamt mehr als ein Jahr nach der Empfängnis, bis die Geburt stattfindet. Die verlängerte Schwangerschaft wird zudem im Text mehrmals erwähnt:

Ein Monat verging. Lepopisov Ren nahm immer noch zu. Sie lag schon in zwei Betten; nun ließ Feix anbauen. Arzt und Hebamme lachten in sich hinein. Feix stach nach beiden. Zwei Monate vergingen. Arzt und Hebamme blieben aus, sandten aber ihre Telephonnummern. Der dritte Monat war halb vorbei. Dreiviertel der Stube war von der Wöchnerin ausgefüllt. Feix grübelte abmagernd darüber nach, was an der Verzögerung schuld sei. (ebd.)

Die Überzeichnung des Phänomens zeigt das Phänomen selbst an, insofern es von der Sphäre der Banalität in die Sphäre der Verfremdung wechselt und er dadurch kenntlich wird. Durch das Mittel der Übertreibung wird die Aufmerksamkeit bei Rabelais genauso wie bei Ringelnatz auf die materielle Seite der Existenz gelenkt. Konkret ist es der schwangere Körper, der die materiellen Grenzen der Existenz überwindet und so in Zeit und Raum abnorme Proportionen annimmt.

Über Gargamelle heißt es: “One dense bodily atmosphere is created, the atmosphere of the great belly” (Bachtin 1984: 222). Der Bauch wird auch bei Ringelnatz zum Zentrum der Aufmerksamkeit, weil im grotesken Realismus der Bauch als “the center of bodily topography in which the upper and lower stratum penetrate each other” (163) gilt. Der Bauch ermöglicht Geburt und Verdauung. Als Gargamelle gebärt, vermischen sich motivisch diese zwei Funktionen des Bauches: die Geburt und die Resorption. Solch eine Betonung des Bauches als Verbindung der oberen mit der unteren Körperhälfte findet auch in *Nervosipopel* statt, wenn Feix Gravida das Essen bringt: „Feix brachte seiner Frau Erdbeeren, Schokolade oder die neueste Art von Bouillonwürfeln ans Bett, zog sich schon im Korridor die Stiefel aus, küßte – um nichts zu quetschen – bloß noch die Haare“ (2015: 827). Gleich wie bei Rabelais werden auch hier beide Funktionen des Bauches als Zentrum der körperlichen Topographie zugleich betont. Der Bauch von Lepopisov Ren erreicht zudem abnorme Proportionen:

Lepopisov Ren nahm immer noch zu. Sie lag schon in zwei Betten [Und später]: Der dritte Monat war halb vorbei. Dreiviertel der Stube war von der Wöchnerin ausgefüllt. Also mußte sie ins Freie. Die Türöffnung maß 98 : 200, das Fenster nur 90 : 180. Feix brach eigenhändig die Frontwand des Zimmers nieder. Sie glitt hinaus, halb schwankend, halb schwebend. Draußen legte sie sich auf die Seite, – Feix war fieberhaft gespannt – drehte sich kugelartig weiter herum, bis ihr Bauch zuoberst kam, und auf einmal und langsam stieg sie... (ebd.).

Das geht so lange, bis die Gravida wie ein „Luftballon“ aussieht (ebd.). Wie bei Rabelais haben wir es auch hier mit der „Atmosphäre des großen Bauches“ zu tun. Der Körper von Lepopisov Ren erfüllt das ganze Zimmer und wird so zum Objekt der Aufmerksamkeit (von Leser und Figuren). Wie ein grotesker Körper dehnt er sich aus in der Welt und absorbiert sie zugleich. Somit wird der Körper seiner vermeintlichen Autonomie beraubt. Im Gegensatz zur „seriösen“, ideologischen Wahrnehmung der Welt, wird hier mit dem Mittel der Übertreibung die ideologie- und appellfreie Verbundenheit des Körpers mit der Welt dargestellt.

5 Schlussbemerkungen

Feix, der autobiographisch gefärbte Held, wird zunächst selbst zum grotesken Körper. Danach erzeugt er mit der Kokotte noch einen zweiten grotesken Körper. Feix spiegelt den karnevalesken Willen wider, die Welt zu verlachen, während die Anderen darauf mit Ablehnung reagieren. Entgegen seines Hangs zur spielerischen Subversion wird Feix nicht glücklich (nur ein Buchstabe in seinem Name trennt ihm von „Felix“ – dem Glücklichen). Pape charakterisiert das Lachen von Feix als das „Symbol für die leidvollen Scherze seines Schöpfers“ (1974: 38). Dementsprechend verliert Feix mit Auftauchen des zweiten grotesken Körpers seinen karnevalesken Optimismus und beginnt die Welt nicht mehr „spielerisch“ sondern „seriös“ zu behandeln: „Er aß kaum noch. Er wurde vom Briefträger wegen Mißhandlung verklagt. Er schrie die Amme an, weil sie polterig hustete“ (2015: 826). War es vorher Feix, der gelacht hat, so sind es jetzt die anderen, die ihn auslachen. Die anderen lachen im Text zum ersten Mal: „Arzt und Hebamme lachten in sich hinein. Feix stach nach beiden“ (827). Es ist der von Feix erschaffene groteske Körper (der schwangen Kokotte), der – im karnevalesken Sinne – wiederholt zum Lachen reizt. Hier bietet sich eine Analogie zum Leben von Ringelnatz dar, diesem nicht naiv glücklichen Autor, der seine Lebenserfahrungen zu humoristischen Texten voller grotesker Körper verdichtet und damit Gelächter im Kreise seiner Leser auslöst.

Ringelnatz mag selbst nicht an den fröhlichen, fleischbetonten Optimismus eines Rabelais herangereicht haben. Aber in der diskursiv mehrstimmigen und politisch turbulenten Zwischenkriegszeit war Ringelnatz eine kluge Stimme, die auf ideologiekritische Weise die Wahrheit des Rabelaischen Körpers – den physiologischen Primat menschlichen Seins – zum Ausdruck gebracht hatte. Seine zahlreichen grotesk-körperlichen Texte wurden in der Zwischenkriegszeit sogar viel eher körperlich – durch das Lachen der Leser sowie der Zuschauer seiner Kabarettauftritte – denn intellektuell rezipiert. Die gattungsspezifische Lektüre seiner Texte macht diese von Ideologie befreite und noetisch wertvolle, materielle Jetztzeit der körperlichen Erfahrung bewusst – einer körperlichen Erfahrung wie zum Beispiel der des Lachens.

Literaturverzeichnis

- Bachtin, Michail (1984): *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press.
- Czachesz, István (2014): *The Grotesque Body in Early Christian Discourse: Hell, Scatology, and Metamorphosis*. New York: Routledge.
- Doering, Sabine (2000): „Turnersprache läßt uns reden.“ Die Turngedichte von Joachim Ringelnatz. In: F. Möbus, F. Schmidt-Möbus, I. Woesthoff, F. Woesthoff. (Hgg.): *Ringelnatz! Ein Dichter malt seine Welt*.
- Duleba, Maxim (2021): A Bakhtinian reconsideration of Joachim Ringelnatz's postwar poetry: Grotesque materialism instead of disinterested unresponsiveness. In: *Orbis Litterarum*, Early View (online).
- Gardiner, Michael (1992): *The Dialogics of Critique: Mikhail Bakhtin and the Theory of Ideology*. New York: Routledge.
- Lachmann, Renatte. (2019): Stradajushhee telo – grotesknoe telo. In: N. Zlydneva, L. Kisjeljeva, E. Faryno (Hgg.) *O semiotike jazyka i ee issledovatele: Pamjati Margarity Ivanovny Lekomcevoj*. 61–76. Tartu: Kafedra ruskoj literatury Tartuskogo universiteta, 2019.
- Möbus, Frank (2000): Rezeptionsgeschichtenschnipsel: Kuttel in Stavanger- Spuk in Marzahn- Kringel für Ringel u.a. In: *Ringelnatz! Ein Dichter malt seine Welt*. 265–271. Göttingen: Wallstein Verlag, 2000.
- Möbus, Frank (2000): Über die dunkle Seite im Werk von Joachim Ringelnatz. In: *Ringelnatz! Ein Dichter malt seine Welt*. 166–187. 101–108. Göttingen: Wallstein Verlag.
- Möbus, Frank, Gerd, Unverfehrt (2000): Ringel-Kopf, -Körper, -Karikatur. In: *Ringelnatz! Ein Dichter malt seine Welt*. 249–255. Göttingen: Wallstein Verlag, 2000.
- Pape, Walter (1974): *Joachim Ringelnatz: Parodie und Selbstparodie in Leben und Werk*. Berlin: De Gruyter.

- Rabelais, François (2003): *Gargantua and Pantagruel*. The Project Gutenberg E-Book.
- Ringelnatz, Joachim (2015): *Gesammelte Werke*. Köln: Anaconda Verlag.
- Ringelnatz, Joachim (2011): *Autobiographische Schriften*. Kindle Edition. Edition National.
- Segebrecht, Wulf (1997): *Fundbuch der Gedichtinterpretationen*. Paderborn: Schöningh.
- Schmidt-Möbus, F. (2000) Ringelnatz und seine Klischees. In: *Joachim Ringelnatz*. Text+Kritik. H. 148. 3–15. München 2000.
- Schwarnowski, Susanne. Das ist sehr schön, aber ein Schnaps wäre mir jetzt lieber. Joachim Ringelnatz im Krieg. In: *Joachim Ringelnatz*. Text+Kritik. H. 148. 28–36. München 2000.
- Walfsdorf, Ariane. (2000): “Wenn ich einen Anfang wüßte – säng ich ein Lied aus Insmirland.” Zu den Gedichten von Joachim Ringelnatz. In: *Ringelnatz! Ein Dichter Malt seine Welt*. 85–92 Göttingen: Wallstein Verlag, 2000.

Annotation

The grotesque corporeality of Joachim Ringelnatz in 'Nervosipopel'

Maxim Duleba

The article analyses the grotesque corporeal poetics of a popular but simultaneously scholarly marginalized poet and writer Joachim Ringelnatz (1883 – 1934). By reading the depiction of the corporeality within his autobiographically influenced short-story *Nervosipopel* (1921) in the context of the “grotesque body” as reconstructed by Mikhail Bakhtin in his monography *Rabelais and His World* (1965), we demonstrate the so far not emphasized subtle anti-ideological nature of Ringelnatz’s poetological inclination to corporeality, which regards also for his texts that are not explicitly anti-ideological. Ringelnatz’s anti-ideological affirmation of a not pro-ideological materialist-corporeal fact of human existence is shown through the genre-oriented reading, which contextualizes his text(s) with the literary tradition of grotesque realism.

Keywords: Joachim Ringelnatz, Nervosipopel, grotesque prose, grotesque corporeality, grotesque body, Mikhail Bakhtin, grotesque realism

Mgr. Maxim Duleba
Comenius-Universität in Bratislava
Philosophische Fakultät
Lehrstuhl für Germanistik, Niederlandistik und Skandinavistik
Gondova ulica 2
811 02 Bratislava 1
duleba2@uniba.sk