

# VOM NUTZEN UND NACHTEIL DER THERAPIE

## Kultursemiotische Betrachtungen zu Will Selfs Roman ›Great Apes‹ (1997)<sup>1)</sup>

Von Lars Heiler (Mannheim)

### I.

#### *Einleitung*

Seitdem die Psychoanalyse Ende des 19. Jahrhunderts begann, traditionelle Vorstellungen vom Menschen und der Kultur auf radikale Weise infrage zu stellen und religiöse Dogmen zu erschüttern, hat sie sich längst als eine Art Ersatzreligion etabliert, die sich ihrerseits kritische Fragen nach ihrem Nutzen, ihren Grenzen und Gefahren gefallen lassen muss.<sup>2)</sup> Ein bevorzugtes Forum dieser kritischen Auseinandersetzung mit Psychoanalyse und Psychotherapie ist seit jeher die Literatur gewesen, die in der vielfältigen Gestaltung von Therapeuten und Therapiesituationen die gesamte Bandbreite von Faszination bis Schrecken abdeckt. So figuriert der mysteriöse Sir Henry Harcourt-Reilly in T. S. Eliots Drama ›The Cocktail Party‹ (1949) zugleich als diabolische Figur und als Deus ex Machina, der selbstherrlich über das Schicksal seiner Patienten bestimmt. Jeffrey Berman betont

the antithetical image of the psychoanalyst in literature. Liberator and enslaver, healer and quack, ego ideal and repressive superego, the analyst serves as the object of intense ambivalence. Alternately worshipped and reviled, deified and damned, he evokes simultaneously the artist's fascination and contempt. The difference between the therapist and the rapist, Vladimir Nabokov never lets his readers forget, is a matter of spacing.<sup>3)</sup>

<sup>1)</sup> Ich danke meiner Kollegin Frau Dr. Susanne Bach für die gründliche Durchsicht des Manuskripts. Für vorhandene Fehler bin ich jedoch alleine verantwortlich.

<sup>2)</sup> Radikale Kritiker aus dem eigenen Lager sind u. a. die ehemaligen Psychotherapeuten JEFFREY M. MASSON, der in ›Against Therapy‹ (New York, 1988) Machtfülle und -missbrauch des Therapeuten in der Therapie anprangert, und ANNE WILSON-SCHAEF, die Psychotherapie und Psychoanalyse als Abhängigkeits- bzw. Suchtverhältnis deutet, das die Struktur der zeitgenössischen Suchtgesellschaft immer wieder reproduziert, ohne diesen Teufelskreis zu durchbrechen. (›When Society Becomes An Addict‹, San Francisco 1987)

<sup>3)</sup> JEFFREY BERMAN, *The Talking Cure. Literary Representations of Psychoanalysis*, New York und London 1987. Eine ironisch zugespitzte fiktionale Kritik an institutionalisierten Therapieformen bietet in neuerer Zeit auch DAVID LODGES Roman ›Therapy‹ (1995).

In Peter Shaffers epischem Drama ›Equus‹ (1973), der wohl berühmtesten Auseinandersetzung mit Psychotherapie und Psychoanalyse in der britischen Nachkriegsliteratur, erscheint der Kinderpsychologe Martin Dysart als an seiner Profession (ver)zweifelnder Skeptiker, der die Therapie als Abtötung von Individualität und Leidenschaft deutet und seinerseits in den Sog der dionysischen und vitalistischen Privatmythologie seines Patienten Alan Strang gerät. Das von der Antipsychiatrie R. D. Laings beeinflusste Stück endet mit einem Dilemma: Dysart kann die kulturelle Normalität und soziale Kompatibilität des Jungen wiederherstellen, allerdings nur um den Preis der Beschneidung von Alans individueller Tiefendimension.<sup>4)</sup> Das Stück formuliert hier eine Funktion von Therapie, die immer wieder in den Mittelpunkt der Kritik gerückt worden ist: der Heilungserfolg von Psychotherapie und Psychoanalyse sei nicht in der Verwirklichung von individuellen Bedürfnissen zu suchen, sondern in der Akzeptanz des gültigen Realitäts- und Leistungsprinzips: Therapie als Fitmacher für die Anforderungen der Gesellschaft.

Mit seinem dritten Roman ›Great Apes‹ (1997) hat Will Self eine hochintelligente Variante des Therapiethemas vorgelegt, die auf verschiedenen Ebenen Anleihen bei Shaffers ›Equus‹ macht: strukturell in der Gestaltung einer dialogischen Therapiesituation, in der die Grenzen zwischen Arzt und Patient streckenweise verschwimmen bzw. der Patient zum Spiritus Rector des Arztes wird, inhaltlich in der Formulierung einer kulturkritischen Aussage, welche den Therapieerfolg als Beschneidung von Individualität im Interesse der Kulturarbeit modelliert, und wirkungsästhetisch in der Konstruktion einer ambivalenten Rezeptionsperspektive, welche es dem Leser überlässt, den Therapieerfolg kritisch zu bewerten. Der Roman bedient sich zudem der satirischen Tradition in der Nachfolge Jonathan Swifts und der Metamorphose im Stile Franz Kafkas, um Krankheit, Therapie und Heilung des Künstlers Simon Dykes erzählerisch zu modellieren.

Der Maler und Bildhauer Simon Dykes stellt eines Morgens beim Erwachen fest, dass sich nicht nur seine Freundin Sarah, sondern der Rest der Bewohner Londons in Schimpansen verwandelt haben. Angewidert und schockiert von der Affenfratze seiner Geliebten erleidet Simon einen Nervenzusammenbruch und wird in eine psychiatrische Klinik eingeliefert. Dass die Außenwelt ihn selbst ebenfalls als Schimpansen und nicht als Menschen wahrnimmt, offenbart sich Simon *und* dem Leser erst allmählich. Simons obstinates Beharren auf seiner unveräußerlichen Menschlichkeit veranlasst die Ärzte der Klinik – allesamt Schimpansen – dazu, bei Simon eine paranoide Schizophrenie zu diagnostizieren. Der Doyen der Seelenheilkunde, Dr Zack Busner, versucht Simon zu therapieren und von seiner Menschlich-

<sup>4)</sup> Vgl. PETER SHAFFER, *Equus*, Harmondsworth 1977 [1973], S. 65: „The Normal is the good smile in a child's eyes – all right. It is also the dead stare in a million adults. It both sustains and kills – like a God. It is the Ordinary made beautiful; it is also the Average made lethal. The Normal is the indispensable, murderous God of Health, and I am his Priest. My tools are very delicate. My compassion is honest. I have honestly assisted children in this room. I have talked away terrors and relieved many agonies. But also – beyond question – I have cut from them parts of individuality repugnant to this God, in both his aspects.“

keitsillusion zu heilen, nicht zuletzt deshalb, um seiner eigenen Karriere mit diesem spektakulären Fall ein krönendes Ende zu setzen.

In einem langwierigen hermeneutischen und dialogischen Prozess gewinnt Busner Einblick in Simons Menschlichkeitsillusion, deren perfekte Symmetrie er bewundern lernt und die für ihn die größte Herausforderung seiner Laufbahn darstellt. Parallel zu Busners empathischer Annäherung an die Vorstellungswelt seines Patienten beginnt Simon, seine Existenz als Schimpanse, seine „essential chimpunity“<sup>5)</sup>, allmählich zu akzeptieren und kann somit am Ende des Romans als psychisch gesunder Schimpanse gelten. Bedenkt man, dass in der invertierten binnenfiktionalen Logik von ›Great Apes‹ nicht die Menschen, sondern die Schimpansen die höchstentwickelten Primaten sind, dann ist Simons Menschlichkeitsillusion eine Regression in eine ‚animalische‘ Phantasie, ein versuchter Rückzug aus der krankmachenden Schimpansenzivilisation.

Nach dem bisher Gesagten wäre ›Great Apes‹ damit eine vollständige satirische Inversion der realen Welt, in der die psychischen Beschädigungen durch die menschliche Zivilisation sich in psychotischen Zuständen niederschlagen können, die Regressionen in animalische Bereiche zur Folge haben.<sup>6)</sup> Konsequenterweise muss Simons Insistieren auf einer menschlichen Identität in der verkehrten Welt als Animalisierung gedeutet werden. Doch in dieser Umkehrung des konventionellen menschlichen Blickwinkels manifestiert sich nur die erste Perspektivenbrechung in einem immer komplexer werdenden multiperspektivischen Spiegelkabinett. Beim ersten Auftritt von Simon Dykes lebt er als Mensch in einer menschlichen Welt, die er jedoch physisch wie psychisch als zunehmend bedrückend und krankmachend empfindet. Er durchlebt eine doppelte Krise als Mensch und als Künstler, wobei beide Dimensionen dieser Notsituation um das Problem der unterdrückten Körperlichkeit kreisen. Simon erfährt einerseits eine fundamentale Entfremdung von seinem Körper und ist auf der anderen Seite unfähig, beseelte Leiblichkeit als positiv besetzte Dimension künstlerisch darzustellen. Verknüpft ist seine doppelte Krise mit einem Unbehagen in der Kultur im freudschen Sinne und einer apokalyptischen, kulturpessimistischen Stimmung, die Auslöser für seine regressiven Phantasien von befreiter Körperlichkeit sind.

Die Verwandlung von Simons Umgebung von einer Menschen- in eine Schimpansenwelt vollzieht sich nicht völlig abrupt, sondern in einer langsamen Überblendung der Wahrnehmung hin zu einer graduellen Animalisierung, die teilweise von den anderen Figurenperspektiven gestützt wird. Was die strukturelle Komplexität

<sup>5)</sup> WILL SELF, *Great Apes*, Harmondsworth 1998, S. 209. Im Folgenden wird nach dieser Ausgabe zitiert.

<sup>6)</sup> Vgl. dazu HANS DIECKMANN, *Das Problem der Regressionstendenzen in den animalischen Bereich*, in: *Forum der Psychoanalyse* 1 (1985), S. 283–292. Dieckmann weist darauf hin, dass animalische oder thereomorphe Regressionen häufig bei Psychosen und schweren Borderline-Fällen auftreten, dass sie aber in Träumen höchst selten vorkommen und dann – ähnlich wie im Märchen – immer mit den Kategorien Schuld, Fluch und Strafe belegt sind: „Praktisch fast immer behält das Traum-Ich seine spezifisch menschliche Figur“ (S. 284).

vertieft und den verstehenden Zugang zum Roman zusätzlich erschwert, ist die Tatsache, dass Dr. Busner als Schimpanse eingeführt wird, *bevor* Simon die schockierende Verwandlung seiner Welt und seiner selbst wahrnimmt. Menschenwelt und Affenwelt erscheinen somit als gleichberechtigte Realitäten, die sich gegenseitig bespiegeln, kommentieren und relativieren. Dies hat weitreichende Konsequenzen für die wirkungsästhetische Dimension von ›Great Apes‹, wie Bruno Zerweck betont:

[D]urch die Gegenüberstellung zweier gleichwertiger, aber inkompatibler *textual actual worlds* [wird] die fiktive Realität ontologisch hochgradig destabilisiert. Eine Festlegung auf eine tatsächliche Textwelt wird dadurch erschwert, wenn nicht gar unmöglich gemacht. Für die pragmatische Untersuchungsebene und die Art, wie Leser den Roman naturalisieren, ist diese Kontrastierung zweier ontologisch nicht miteinander zu vereinbarenden *textual actual worlds* von großer Bedeutung, da dadurch zwei oszillierende Fluchtpunkte für die Perspektivenstruktur bereitgestellt werden und eine Naturalisierung im Rahmen einer eindeutigen ontologischen Textwelt verhindert wird.<sup>7)</sup>

Die Schraube der satirischen Brechungen wird jedoch noch weitergedreht, denn im Vorwort adressiert der fiktionale Schimpansen-Autor seine tierischen Leser und fordert sie dazu auf, sich eine Welt vorzustellen, in der nicht die Schimpansen, sondern die Menschen als Sieger aus dem Evolutionsprozess hervorgegangen seien und sich die Erde untertan gemacht hätten. Durch diese Aufforderung des Autors zu einem höchst ungewöhnlichen und folgenreichen Gedankenspiel erhält der Roman seinen vorläufig letzten ‚turn‘ und kompliziert sich zu einer eigentümlichen Schachtelstruktur, die in ihrer aberwitzigen Dynamik nur andeutungsweise beschrieben werden kann.

Im Folgenden soll nun versucht werden, zunächst die Gründe für Simon Dykes' Erkrankung nachzuzeichnen, die aus seinem Unbehagen in der Kultur erwachsen. Danach werden die Probleme der therapeutischen Situation zwischen Busner und Dykes erörtert, die sich aus der radikalen Unvereinbarkeit zweier sich ausschließender Weltentwürfe ergeben. Und schließlich soll die Heilung des Künstlers, der am Ende des Romans seine Identität als Schimpanse, seine „essential chimpunity“ (S. 209) anzunehmen lernt, einer kritischen Prüfung unterzogen werden.

## II.

### „Apocalypse Now“:

#### *Simon Dykes' Unbehagen in der Kultur als Krankheit zur Metamorphose*

Wie bereits angedeutet, manifestiert sich Simon Dykes' kulturelles Unbehagen in einer individuellen Lebenskrise, die gedoppelt wird durch eine künstlerische Schaffenskrise, wobei das für ihn problematisch gewordene Thema des Körpers

<sup>7)</sup> BRUNO ZERWECK, ‚What would it be like to lose your sense of perspective?‘ Postmoderne Funktionalisierungen multiperspektivischen Erzählens in Martin Amis' *London Fields* (1989) und Will Self's *Great Apes* (1997), in: VERA und ANSGAR NÜNNING (Hrsgg.), *Multiperspektivisches Erzählen. Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts*, Trier 2000, S. 261–282, hier: S. 271.

beide Ebenen miteinander verknüpft. Simons individuelles Körperempfinden ist empfindlich gestört, er kann seinen Körper nicht mehr als organisches Ganzes wahrnehmen, sondern lediglich als fragmentiertes Gebilde, das seine einzelnen Teile nicht mehr in einen reibungslosen Funktionsablauf zu bringen imstande ist: „[...] Simon wondered if he could pinpoint the moment when it had all gone wrong. For now his bodily awareness was one solely of constraint, of resistance, of a missing fit between every ligament and bone, every cell and its neighbour“ (S. 12).

Simon versucht, diese an die philosophische Tradition des Leib-Seele-Problems<sup>8)</sup> anknüpfende, von ihm als „discorporation“ (S. 12) wahrgenommene verlorene Einheit zwischen Körper und Geist, die Kluft zwischen physiologischem Sein und psychischem Bewusstsein, bis auf ihre Ursprünge hin zurückzuverfolgen und vermutet, dass sein regelmäßiger Drogenkonsum dafür verantwortlich sein könnte: „Perhaps in one such [acid trip] he had departed his physical body, but on reentry failed to achieve an exact fit, leaving the psychic and the physical ever so slightly out of registration, like a badly reproduced photograph in a magazine. That’s how it felt, at any rate“ (S. 12).

Er kontrastiert dieses Gefühl eines fundamentalen Verlusts von körperlicher Integrität mit den Erinnerungen an seine Kindheit, die alle Kennzeichen eines sorg- und zeitlosen Daseins und die Signatur primärer Geborgenheit und Harmonie zu tragen scheint:

He seemed to recall – within the memory banks of the body itself – those unconstrained, atemporal afternoons of childhood, twilight playing, parental calls to return home like hooting apes in the suburban gloaming; and accompanying that memory, suffusing like the sunset, a sense of his body as also unconstrained, not as yet inhibited, hemmed-in, by the knowledge of the future, which became like a thermostat, regulating any enjoyment or ease of action, ease of repose. (S. 12)

Auffällig an dieser Passage ist, dass die Stimmen, welche die Rückkehr des Kindes nach Hause fordern, mit „hooting apes“ verglichen werden und damit Simons Regressionsmedium – die animalische Verwandlung – bereits antizipieren, indem eine strukturelle Analogie hergestellt wird zwischen der Regression ins Animalische und der kindlichen Rückkehr ins Elternhaus bzw. in den Mutterschoß.

Dass seine Erinnerung an eine Kindheit voll glückseliger Geborgenheit zumindest teilweise auf einer Illusion beruht, verdeutlicht eine Episode, in welcher der erwachsene Simon die Beobachtung der Außenwelt mit einer Kindheitserfahrung verknüpft, die anzeigt, dass ihm ein apokalyptisches Bewusstsein als Ausdruck erhöhter künstlerischer Sensibilität bereits in die psychische Grunddisposition eingeschrieben ist. Die Menschenmassen am Oxford Circus, die mit der Rolltreppe

<sup>8)</sup> Zum Spiel von Tradition und Innovation in Bezug auf das Leib-Seele-Problem in ›Great Apes‹ vgl. STEVE BAKER, *The Artist’s Undoing*, in: DERS., *The Postmodern Animal*, London 2000, S. 153–165, S. 156: „If this dislocation has its most obvious source in the mind/body dualism of the Cartesian *cogito*, and therefore pervades (or at least haunts) the whole humanist tradition rather than being a specifically postmodern trauma, it is given a peculiarly postmodern twist in *Great Apes* as the human mind struggles with the unfamiliar animal form of the body in which it is only approximately housed.“

zur U-Bahn hinabbefördert werden, erinnern ihn an die „proles“ in Fritz Langs Filmklassiker ›Metropolis‹, an die Arbeiterklasse, die in einer infernalischen Unterwelt ein trostloses, versklavtes Dasein fristet. Auch wenn diese Assoziation recht konventionell erscheinen mag, so ist die Tatsache bemerkenswert, dass das Kind Simon bei der ersten Rezeption von ›Metropolis‹ das Werk nicht als düstere Anti-Utopie, sondern als realistische Zukunftsprognose deutet:

He had seen *Metropolis* as a child, been appalled by Lang's vision of an inhuman, urban future, ruled by the Moloch of machinery, but had not, aged seven, seen it as dark fantasy at all. Simon thought it was a documentary – of sorts.

And it had been. A fly-on-the-tube-wall report of shuffling anonymity, every body reduced by the Frankensteinian future to no more than the sum of its fellows' parts. (S. 21f.)

Diese für ein Kind von sieben Jahren äußerst skeptische und kulturpessimistische Haltung gegenüber den Modernisierungsschüben des 20. Jahrhunderts verrät somit bereits eine Neigung zu einer apokalyptischen Weltsicht, die sich bei Simon im Laufe der Jahre verfestigt und am Beginn seiner Midlifecrisis einen lebensweltlich wie künstlerisch kaum mehr zu kompensierenden innerpsychischen Notstand heraufbeschwört.

Die gestörte Wahrnehmung seines eigenen Körpers korrespondiert mit Simons Unfähigkeit, als Maler integrale Körperlichkeit künstlerisch darzustellen:

It wasn't true about his love affair with the human body. He hadn't painted pictures that displayed the ideal couched within the real flesh, the real bone, the real blood. He had painted the unreal, the twisting and distressing of that body by the metropolis, by its trains and planes, its offices and apartments, its fashions and fascisms, piazzas and pizza parlours. (S. 22)

In Simons Werken manifestiert sich eine kulturpessimistische Zeitdiagnose, die Ausdruck seines eigenen Leidens an der postmodernen Zivilisation ist, gleichzeitig aber seine Unfähigkeit zeigt, über die verzerrte Darstellung des Menschen in der zeitgenössischen Welt hinauszugehen und damit mehr als eine Bestandsaufnahme der Krise zu leisten. In selbsttherapeutischer Absicht sucht Simon in der *Tate Gallery* nach einer geeigneten Inspirationsquelle, um sein Leiden an der Welt künstlerisch darstellbar zu machen. Die idyllische Landschaftsmalerei der Renaissance vermag ihm hierbei keine Hilfestellung zu bieten, viel mehr faszinieren ihn die Gemälde des apokalyptischen Malers John Martin (1789–1850), vor allem dessen Werk ›The Fall of Babylon‹<sup>9)</sup> die Sogwirkung der mahlstromartigen zerstörerischen Dynamik dieser apokalyptischen Komposition übt eine unwiderstehliche Faszination auf ihn aus, und es ist diese Aura, in der er die Aussagekraft des Bildes verortet:

<sup>9)</sup> Vgl. HARTMUT HEUERMANN, *Medien und Mythen. Die Bedeutung regressiver Tendenzen in der westlichen Medienkultur*, München 1994, S. 119: „Wo sich in apokalyptischen Bildern der Glaube an Rettung, Heilung, Versöhnung Bahn bricht, verwirklicht sich dieser Glaube nur über die dramatische Schwellenerfahrung vorheriger Vernichtung. Hoffte der Paradieses-sucher, es möchte in der vorhandenen Welt noch irgendwo den Wunschort geben, nach dem sein Herz verlangt, meint der Apokalyptiker, solche Hoffnung von vornherein als Illusion entlarven und den Ort in ein Jenseits verlagern zu müssen, dessen Verwirklichung die Zerstörung des Diesseits zur unabdingbaren Voraussetzung hat.“

Martin seemed to be saying... what? Saying nothing, only carried away by the sheer mechanics of the graphic destruction he had wrought. The painting was about this: that Babylon contained this moment of explosion, this blastosphere, latent in all its solidity, its municipality. (S. 24)

Die apokalyptische Vision Martins, in der das dekadente Babylon dem Untergang geweiht ist, liefert Simon eine Form, in der er sein individuelles Unbehagen ausdrücken und gleichzeitig eine teleologisch abgesicherte und zuverlässige ästhetische Lösung der endzeitlichen Krise im dekadenten London der Jahrtausendwende offerieren kann.

Inspiziert von den Martin'schen Visionen malt Simon in einem wahren Schaffensrausch zwanzig apokalyptische Bilder, in denen er die zerstörerische Kraft seines Vorbildes reinszeniert, diese jedoch kombiniert mit der pessimistisch-reduktionistischen Sichtweise des menschlichen Körpers, wie sie Fritz Lang in ›Metropolis‹ gestaltet:

In Martin's canvases the body was violate, or inviolate, but always violable. In Simon's the human bodies would be scarcely viable: the massed termites of Lang's city, their bodies uniform, their uniforms body-like. Insectoid humans – all carapace, all exoskeletal. (S. 24)

Simons Szenarien reichen vom Flugzeugabsturz über die Überflutung der Londoner Börse bis hin zum Ausbruch des Ebolavirus in einem Ikea-Kaufhaus und attackieren damit scheinbar die repräsentativen Institutionen der hoch technisierten, spätkapitalistischen und konsumorientierten Massenkultur, die von urwüchsigen Plagen biblischer Dimension vernichtet werden. Doch Simon erkennt, dass selbige Institutionen nicht die eigentliche Zielscheibe seiner Gesellschafts- und Zeitkritik bilden: „And while at the point of conception Simon had imagined that these paintings would be satiric, concerned with the futile impermanence of all that was held likely to last, as he worked on them he saw that this was not so“ (S. 25). Im Zentrum seiner apokalyptischen Bilderwelten steht letztlich der menschliche Körper in all seiner Deformiertheit und Verzerrtheit, „distorted in the attitudes required to live in this world of terminal distressing“ (S. 25). Simons Bilder externalisieren und veranschaulichen dabei kulturbedingte innerpsychische Beschädigungen, welche sie künstlerisch in sichtbare Zustände überführen.

Die Überwindung seiner künstlerischen Schaffenskrise ermöglicht es Simon für kurze Zeit, seine individuelle Lebenskrise nicht zu vergessen, diese aber in der Kunst kommunikabel zu machen und damit als Therapieform zu nutzen: „[He] [s]ensed that the parasites eating him from within were, at least for the moment, sated“ (S. 26). Doch die Endzeitphantasien, denen Simon in seinen Bildern Form verleiht, können über längere Zeit sein Abgleiten in die Psychose und damit den endgültigen Verlust seiner Selbstkontrolle nicht verhindern.

Hartmut Heuermann hat die strukturelle Analogie zwischen dem regressiven Impetus im Bewusstsein des Apokalyptikers und des Psychotikers prägnant zusammengefasst:

Der Psychotiker ersetzt die ihm unerträgliche Wirklichkeit im Prinzip durch seinen Traum; der Apokalyptiker verfügt über die verhaßte Welt durch eine Vision. Beide setzen an die Stelle der

Wirklichkeit Phantasien, welche strukturell jenen Geistesprodukten ähnlich sind, die in der Frühzeit der Menschen realitätsbestimmend waren: Träume, Halluzinationen, Visionen. Der wesentliche Unterschied zwischen den Erlebnisweisen besteht freilich darin, daß der Psychotiker unkontrolliert regrediert und seine Geistesprodukte chaotisch-bizarre Formen aufweisen, wohingegen der Apokalyptiker seine Visionen der Kontrolle unterwirft und das innere Chaos äußerlich kommunikationsfähig macht.<sup>10)</sup>

Simon Dykes' Entwicklung in der Menschenwelt kann deshalb beschrieben werden als Übergang von der apokalyptischen hin zur psychotischen Regression. Ein erstes Indiz für den psychotischen Kontrollverlust ist ein visionärer Akt, den Simon nicht auf die Leinwand bannt, sondern den er im Geiste mitten in London inszeniert. Diese Vision ist deswegen signifikant, weil sie das Bindeglied darstellt zwischen den Arbeiten Martins und Langs einerseits und Simons animalischer Regression in die Affenwelt andererseits. Er stellt sich einen „post-imperial Kong“ (S. 26) vor, einen „pantagruelian pongid“ (S. 26), der in einem apokalyptischen Befreiungsschlag Simons Traum von einer Zerstörung der zivilisatorischen Zwänge und einem Ausleben unmittelbarer authentischer Körperlichkeit verwirklicht: „He flexed his mighty arms, drummed on the roof of Hamley's and let out a massive 'HooGraa!', which seemed to mean: I am body. I am *the* body. Sod the Father. Sod the Son, and piss on the Holy Ghost“ (S. 26).<sup>11)</sup> Das unkontrollierte Überschwappen der apokalyptischen Vision in das unmittelbare Erleben Simons und das Auftreten des Affen als Erlöserfigur markiert die letzte Etappe vor dem Versinken in die psychotisch-animalische Regression, die Simon geradewegs in die Affenwelt katapultiert.<sup>12)</sup>

### III.

#### *Die Flucht in den Animalismus*

Die Metamorphose der Menschenwelt in eine Affenwelt in ›Great Apes‹ zitiert implizit Franz Kafkas Erzählung ›Die Verwandlung‹, in welcher der kleine Angestellte Gregor Samsa eines Morgens erwacht und sich zu einem ungeheuren Insekt verwandelt findet. Anders als bei Kafka setzt ›Great Apes‹ jedoch nicht mit der für die Hauptfigur traumatischen Erkenntnis der Metamorphose ein, die als – im Sinne einer Märchenerzählung – ‚wunderbare‘ Tatsache in der fiktionalen Binnenlogik

<sup>10)</sup> Ebenda, S. 112f.

<sup>11)</sup> Die anschließende Defäkation von Simons imaginiertem Kong und sein Auffressen von Passanten zitiert in mehrfacher Hinsicht JONATHAN SWIFTS Gulliver's Travels (1727), genauer die erste Reise Gullivers nach Lilliput. In der Hauptstadt der Lilliputaner kann der gefesselte Gulliver sein Verlangen nach körperlicher Erleichterung nur erfüllen, indem er „went as far as the length of my chain would suffer, and discharged my body of that uneasy load.“ (Gulliver's Travels, Harmondsworth 1985, S. 64). Als einige Lilliputaner Gulliver mit Pfeilen beschließen, „I made a countenance as if I would eat them alive“ (S. 66).

<sup>12)</sup> Vgl. HEUERMANN, Medien und Mythen (zit. Anm. 9), S. 249: „Die Metamorphose illustriert den Abwehrmechanismus einer offensichtlich ich-schwachen, paranoiden oder gar schizoiden Person, die die Integrität ihres Ichs gefährdet wähnt und Zuflucht zur Regression nimmt.“



des Textes unhinterfragbare Realität gewinnt. Vielmehr inszeniert der Roman eine langsame Überblendung von der Menschen- hin zur Affenperspektive.<sup>13)</sup>

Der endgültige Bruch mit der Menschenperspektive und das Eintauchen in den *mundus inversus* der Schimpansen vollzieht sich während einer Liebesnacht, die zwischen halluzinatorischem Drogenerlebnis, Traum und Wachtraum angesiedelt ist, in einer Phase also, in der psychische Sekundärvorgänge stark herabgemindert sind und die unter der Ägide einer primärprozesshaften Sogwirkung steht. Simons regressiver Rauschzustand fungiert hier als Matrix, auf der eine ganze Reihe oszillierender, ambivalenter Bilder entstehen, welche aus mehrfachen basalen Grenzüberschreitungen resultieren – zwischen Mensch und Tier, zwischen Kultur und Natur, zwischen Fiktion und Realität –, weil sie gängige Hierarchisierungen kulturell codierter Realitätswahrnehmungen und Identitätsvorstellungen sprengen. Diese fundamentalen Grenzziehungen werden für Simon Dykes im Verlauf des Romans zur drängenden Frage, weil sie unmittelbar mit seiner Fähigkeit zur Realitätsprüfung und deshalb mit seinem Status auf der Ebene der psychischen Gesundheit bzw. Krankheit zusammenhängen.

Da der Vollzug des sexuellen Aktes zwischen Simon und Sarah an der physischen Erschöpfung der Liebenden scheitert, findet die Fortsetzung der Szene in Simons darauf folgendem Traum statt, dessen Bildgewalt sich aus der Kombination drogeninduzierter Halluzinationen und schizophrener Wahrnehmungsstörungen<sup>14)</sup> nährt: Simons Penis wächst während der Kopulation zu enormer Länge an und wird dabei zum Bindeglied zwischen Simon und Sarah, wobei die Frage des Ursprungs dieser Verbindung für Simon nicht mehr geklärt werden kann: „The thing that linked them – was it umbilicus or penis?“ (S. 73) Der doppelt regressive Charakter dieser Szene wird deutlich, als dieser „umbilical penis“ (S. 67) beginnt, in Sarah, die sich in ein Äffchen verwandelt hat, zu verschwinden, ein Vorgang, der durch einen mechanistischen Vergleich plastisch dargestellt wird: „She'd pressed some operative button, and now he was being retracted like a hominid tape measure into her simian casing. Truly, Simon mused, man is the measure of all things.“ (S. 67) Die imaginierte Rückkehr in den Mutterschoß korrespondiert hier mit der Rückkehr in den vermeintlich natürlicheren, authentischeren Zustand animalischer Körper-

<sup>13)</sup> Vgl. Selfs eigene Bemerkung zu dieser Strategie: „There are two ways of getting someone to suspend disbelief. [...] One is just to present a fantastic conceit – like Kafka – and the other is to very gradually try and convince somebody of something utterly preposterous.“ Zitiert nach ANNA HENCHMAN, Will Self. An Infant Terrible Comes of Age, in: Publisher's Weekly, September 8, 1997, S. 52f., hier: S. 52.

<sup>14)</sup> Vgl. GAETANO BENEDETTI, Todeslandschaften der Seele. Psychopathologie, Psychodynamik und Psychotherapie der Schizophrenie, Göttingen 1983, S. 86: „Ebenso kann [der Schizophrene] frühere und aktuelle Körperrepräsentanzen nicht mehr auseinanderhalten. Sein Ich bringt infantiles und adultes Selbst durcheinander. Da gibt es Körperteile, die, sich verlängern und verästeln, polypenhaft Dinge umschlingen – ein Motiv, das in den Zeichnungen schizophrener Patienten nicht selten auftaucht. Auch in den Träumen schlägt sich dieses Erleben nieder: Hier entdeckt sich der Patient plötzlich als ein Wesen, das ‚teils Mensch, teils etwas anderes ist‘.“

lichkeit, wobei die ungewöhnliche Bildlichkeit gleichzeitig als ironisches Regulativ für Simons geträumte Ursprünglichkeitsphantasien fungiert, indem sie die ‚natürliche‘ – wenn auch surreale – Regressionsvorstellung mit der kulturell-rationalistischen Komponente des Maßbandes überschreibt.

Man könnte vorschnell darauf verfallen, alle folgenden Ereignisse des Romans einschließlich der Metamorphose als monumentale epische Fortsetzung von Simons Traum – in den sich später auch noch Elemente des Wachtraums einschleichen – zu deuten und damit eine ‚logische‘ und ‚sinnvolle‘ Erklärung<sup>15)</sup> für die Verkehrung der Welt zu konstruieren, doch dagegen spricht, dass Dr Busner im Kapitel zuvor bereits als pongider Psychiater eingeführt und die Affenwelt damit als parallele Welt affirmiert wurde, eine Welt, die durch Simons Traum nicht erst erschaffen wird, aber durch diesen sehr wohl existentielle Geltung und Gültigkeit erlangt.

Wie die Ausführungen zur Verkehrung der den Lesern bekannten menschlichen Welt in ›Great Apes‹ gezeigt haben, lässt sich in der Strategie der multiplen Grenzverwischung bzw. -überschreitung ein strukturbildendes Prinzip des Romans erkennen, das in der Diskussion um Humanität und Animalität, um Gesundheit und Krankheit eine gewichtige Rolle spielt und auch den therapeutischen Dialog zwischen Simon Dykes und Dr Zack Busner beeinflusst.

#### IV.

##### *„Beyond therapy“? Der Arzt-Patienten-Dialog als aporetische Wahrheitsuche*

Das Prinzip der Grenzüberschreitung kann gleichsam als Motto für die theoretische und praktische Arbeit Zack Busners gelten, der bei seiner ersten Einführung durch den Erzähler als unkonventioneller Grenzgänger zwischen verschiedenen medizinisch-psychologischen Disziplinen vorgestellt wird.<sup>16)</sup> Sein holistischer, antipsychiatrischer Ansatz zur Behandlung psychischer Störungen zielt ab auf eine empathetische Einfühlung des Arztes in den Patienten, ein ‚willing suspension of disbelief‘ angesichts der alternativen Realitäten, die den Phantasien seiner Patienten entspringen:

“The important thing,” Busner would sign his students and acolytes, “is to achieve an inter-subjective ‘chupp-chupp’ approach, somehow to enter the ‘euch-euch’ morbid consciousness of the patient and see the world with his eyes. It is no longer sufficient to adopt a hard physiological attitude to certain disorders, or to view them as motivationally based, and therefore solely within the purview of ‘hoo’ (pure) psychiatry ...” (S. 30f.)

<sup>15)</sup> Wie BRUNO ZERWECK zeigt, werden alle Versuche einer rationalen, ‚realistischen‘ Plausibilisierung der Ereignisse in ›Great Apes‹ systematisch unterlaufen: „Es zeigt sich, daß in *Great Apes* zwar verschiedene Plausibilisierungsmöglichkeiten zur Auflösung der widersprüchlichen Perspektivenstruktur angeboten werden, diese jedoch ebenso wieder zerstört werden“ (ZERWECK, Postmoderne Funktionalisierungen, zit. Anm. 7, S. 275).

<sup>16)</sup> „Dr Zack Busner, clinical psychologist, medical doctor, radical psychoanalyst, anti-psychiatrist, maverick anxiolytic drug researcher and former television personality [...]“ (S. 28).

Busners intersubjektive, hermeneutische Methode ist verbunden mit einer radikalen Infragestellung traditioneller dualistischer Auffassungen von Wahnsinn und Normalität und mit der Überzeugung, dass sich psychische Störungen am besten in der Konfrontation der Patienten mit der Gesellschaft und nicht im radikalen Ausschluss aus ihr kurieren lassen:

“It is,” Busner would sign [...] “a practical demonstration of the ‘gru-nn’ chimpunity of my approach to these disorders. By bringing these chimps into such settings” [...] “I am ‘chupp-chupp’ actively deconstructing the ideological categories that surround our notions of disease.” (S. 31)

Als Busner mit Simons Fall konfrontiert wird, ahnt er sehr bald, dass sich in dessen menschlicher Illusion ein Problemkomplex manifestiert, der ihn selbst seit Jahren beschäftigt: die zunehmende Entfremdung der Schimpansen von ihren natürlichen Ursprüngen. Doch trotz dieses gemeinsamen drängenden Anliegens gelingt es Arzt und Patient zunächst nicht, eine gemeinsame Verständigungsbasis aufzubauen.

Wie bereits mehrfach bemerkt wurde, lässt sich keine der beiden Perspektiven in ›Great Apes‹, weder die Simons, noch die für dessen Wahrnehmung durch seine Umwelt repräsentative Perspektive Busners, der anderen unterordnen oder sich auf sie reduzieren, weswegen eine streng logische Auflösung der satirischen Brechungen weder für die Figuren noch für die Rezipienten möglich ist.<sup>17)</sup> Es ist deshalb nur folgerichtig, wenn die surreale, traumhafte Metamorphose in Kapitel 5 und Simons böses Erwachen in Kapitel 7<sup>18)</sup> unterbrochen werden durch die Affirmation der tierischen Gegenwelt als real existierender Welt, in der psychiatrische Einrichtungen von Schimpansen geleitet werden, die sich über den neuen ‚Fall‘ Simon Dykes unterhalten. Entscheidend ist hierbei die Tatsache, dass Simons Psychose sowohl aus seiner als auch aus Sicht seiner Ärzte als psychotische Regression gewertet wird, ironischerweise jedoch jeweils mit unterschiedlichen Vorzeichen:

Well, obviously he looks like a chimpanzee to us, but as far as he’s concerned he’s human. He feels human. He signs he has a human body. He believes that he has gone completely mad and that the world he now perceives is a psychotic delusion. (S. 78)

Während Simon die Animalisierung seiner Umwelt als Symptom seiner psychotischen Verirrung wertet, halten die Ärzte seine aus ihrer Sicht bizarre Vorstellung, menschlich zu sein, für eine Regression in animalische Bereiche und Wunschworstellungen. Für sie kann Simons Therapie nur darin bestehen, ihm seine ‚essential chimpunity‘ wieder bewusst zu machen und seine ‚human delusion‘ auszutreiben.

<sup>17)</sup> Vgl. BAKER, *The Artist’s Undoing*, (zit. Anm. 8), S. 154: „Beyond its clever inversions of the priorities of human and primate worlds, where postmodern chimps agonize over their politically incorrect ‘primatocentrism’, the novel is a more subtle analysis of identity-thinking which eschews ‘presenting answers’ to the questions it raises.“

<sup>18)</sup> „The instant he had become aware of the beast in the bed Simon had gone fully, irretrievably into shock. [...] It was the very *embodiment* of the thing that he simply couldn’t stand. The very alien *embodiment* of it. The animal was upon him“ (S. 100).

Aus der fundamentalen Differenz der beiden Standpunkte entstehen die Schwierigkeiten, die den therapeutischen Dialog zwischen Busner und Simon zu Beginn behindern. Da der Therapieerfolg bei psychischen Erkrankungen sich normalerweise dadurch definiert, auffällige Symptome abzubauen und die Rückkehr des Patienten zu ‚normalen‘ sozialen Interaktionen zu erlauben, bedeutet Fortschritt in der Therapie auch Rückkehr zu einem ‚gesunden‘ Ausgangszustand (sofern ein solcher Zustand jemals annähernd bestanden hat). Wenn nun aber Dissens zwischen Therapeut und Patient darüber besteht, worin dieser Ausgangszustand denn bestanden haben könnte – in einem humanoiden oder einem pongiden Körpergefühl – scheint das Unternehmen Therapie von vornherein zum Scheitern verurteilt. Bei aller Offenheit und bei allem Einfühlungsvermögen, das Dr Busner in Simons innerpsychische Konfliktlage und Weltbild unter Beweis stellt, stößt auch er an die Grenzen seiner hermeneutischen Kompetenz, während Simons Versuche, seine ‚humanity‘ zurückzugewinnen, keinen sicheren Grund finden, sondern immer wieder ins Leere zielen.

Nach den ersten Gesprächen mit Busner und der Erkenntnis, dass die Metamorphose der Umwelt nicht regional beschränkt ist, sondern dass es eine von Schimpansen bevölkerte Parallelwelt gibt, versucht Simon, seinen Status in dieser Welt zu überdenken.

Simon Dykes, no longer an artist, merely a mental patient, squatted on the nest in secure room six and pondered the events of the morning. His madness – he felt – was beginning to take on a new texture, like a fog, which, having appeared impenetrable, begins to boil then shreds to reveal tatters of landscape. Could his humanity be the delusion – and his chimpunity – preposterous sign! – the reality. (S. 210)

Zwischen dieser ersten hypothetischen Annäherung Simons an die ‚Schimpansität‘ als möglicherweise alleingültiger Realität bis hin zu seiner Anerkennung dieser Welt am Ende der Therapie und des Romans führt ein sehr langer Weg, auf dem Simon hin- und hergerissen ist zwischen angewiderter Ablehnung der animalischen Affennatur und zunehmender Bewunderung für die Lebensweise der Schimpansen.

Seine figurenperspektivisch gebrochenen Zuschreibungen an die Lebenswelt der Affen – „ghastly phantasmagoria“ (S. 227); „hell“ (S. 237) – wechseln ab mit Szenen, in denen er lernt, mit dem eigenen Schimpansenkörper umzugehen und einen alternativen Zugang zu seiner problematisch gewordenen Körperlichkeit zu finden. Die neue Sinnlichkeit, die Simon in der sozialen Interaktion der Schimpansenwelt entdeckt, empfindet er einerseits als Befreiung, andererseits als bestialische und potentiell bedrohliche Komponente dieser Realität.

Die für Zack Busners therapeutischen Ansatz typische Konfrontation des Patienten mit der ‚gesunden‘ Gesellschaft basiert auf zwei unterschiedlichen Strategien: zum einen die Aufnahme Simons in Busners ‚home group‘, um ihm quasi-familiäre Geborgenheit zu vermitteln, zum anderen auf Ausflügen in die Londoner City und Besuchen bei öffentlichen Veranstaltungen, um ihn wieder in das öffentliche Leben einzugliedern. Bei einem seiner ersten Ausflüge nach London empfindet Simon die

Stadt als „claustrophobic“ und „dwarfish“ (S. 242), weil ihn die bizarre Omnipräsenz der Affen in menschlichen Kleidern und Funktionen verbunden mit ihrer anti-individuellen, kollektivistischen Lebensweise – „congregat[ing] in shaggy groups by bus stops; [...] swarm[ing] up the outside of buildings“ (S. 224) – erschreckt und bedrückt. Doch auch dieser Eindruck ist für Simon eine Frage der Perspektivierung und Fokussierung:

If Simon concentrated on one chimp's progress up the road, he could almost admire the power and efficiency with which it moved; he could see the foresight and anticipation required to negotiate the crowded pavement, the packed road and the pocked escarpment of masonry. But if he allowed himself to view the mass of chimpanzee as just that: a mass of chimpanzees, he saw nothing but a pack of animals, locomoting with as much awareness as a herd of sheep, or worse – a swarm of locusts. (S. 224)

Symbolisch hochsignifikant ist an dieser Stelle die metaphorische Verknüpfung der Affenmassen mit Insektenschwärmen, denn dieser Vergleich ermöglicht den Lesern den Brückenschlag zur Menschenwelt, die Simon vor seinem Zusammenbruch aus demselben Grund als entindividualisierte, Unbehagen auslösende Sphäre empfindet. Die Opposition von menschlicher Individualität und tierischer Kollektivität erscheint somit als statisches Klassifikationsraster, das der tatsächlichen lebensweltlichen Dynamik beider Welten nicht gerecht wird.

Der ständige Perspektivenwechsel, den die satirische Grundanlage des Romans mit dem zentralen Motiv der Metamorphose ermöglicht, wird für Simon in der Folgezeit zur zentralen Erkenntnisbedingung, die keine simplifizierten Differenzierungsstrategien und Oppositionsbildungen mehr zulässt: „Simon was riven by contrary, oppositional views, like an infant who places one eye on each side of a door, affording it different perspectives that are simultaneously unassimilable“ (S. 251). Der Verweis auf diese typisch kindliche Variante des Perspektivwechsels hat hierbei vielfältige Implikationen:

1. Er unterstreicht die prinzipielle *Freiheit*, die Simon paradoxerweise in der Krankheit erfährt, da sein ‚anormaler‘ Zustand die Voraussetzung für seine Fähigkeit ist, zwei gleichberechtigte Perspektiven einzunehmen und damit eine Art *epistemologische Schizophrenie* aufzubauen.

2. Betont wird ebenfalls der *Spielcharakter* dieser Perspektivenwahl, der mit dem Freiheitsgedanken in enger Beziehung steht, da Spielen die Möglichkeit zum Probehandeln, zur Erfahrung alternativer Möglichkeiten und zur Überschreitung geltender Sinnsysteme bietet.

3. Freiheit der Perspektivenwahl und spielerische Erfahrungsmöglichkeiten stehen im Zentrum literarisch-ästhetischer ‚Alternativität‘<sup>19)</sup>, weshalb der Vergleich mit dem Kinderspiel auch als selbstreferentieller Kommentar auf die basale Funktionsweise von ›Great Apes‹ zu verstehen ist, denn der Roman ermöglicht es dem

<sup>19)</sup> Zum Begriff der Alternativität bzw. Gegenweltlich-/bildlichkeit vgl. MANFRED PFISTER und MONIKA LINDNER, *Alternative Welten. Ein typologischer Versuch zur englischen Literatur*, in: MANFRED PFISTER (Hrsg.), *Alternative Welten*, München 1982, S. 11–38, hier: S. 34.

Leser, die angebotene perspektivische Ambivalenz über die partielle Identifikation mit Simon Dykes nachzuvollziehen und an diesem Spiel teilzunehmen.

In Wolfgang Iser's wirkungsästhetischer Theorie, die er systematisch in ›Der Akt des Lesens‹<sup>20)</sup> entfaltet hat, spielt der Begriff der Entpragmatisierung von geltenden Normen und Sinnsystemen eine entscheidende Rolle. Nach Iser konstituiert sich das Repertoire eines Textes aus Versatzstücken von extratextuellen Wirklichkeitssystemen und intertextuellen literarischen Bezügen, die nun bei der Integration in das Textrepertoire ihrer vertikal organisierten Struktur enthoben werden und im Text als horizontal strukturiert erscheinen, d. h., letztlich einem Prozess der Deautomatisierung folgen, indem sie durch „Umcodierung ihrer Geltung“<sup>21)</sup> in ein – mehr oder minder – freies Spiel gesetzt werden. Fiktionale Rede kann damit virtualisierte und negierte Elemente herrschender kultureller Sinnstiftung aktualisieren und ästhetisch erfahrbar machen, die normalerweise aus dem Horizont alltäglicher Erfahrung ausgeblendet oder ausgegrenzt werden. Die unkonventionelle syntagmatische Verknüpfung von in der realen Alltagserfahrung vertikal strukturierten Paradigmen ermöglicht auf diese Weise neue Erkenntnismöglichkeiten, die von anderen kulturellen Sinnsystemen nicht erfasst werden können:

Durch ihre Selektion aus unterschiedlichen Konventionen entpragmatisiert [die fiktionale Rede] die gewählten Konventionsbestände, so daß sich behaupten ließe: Ein solches Entpragmatisieren ist ihre pragmatische Dimension. Eine vertikal organisierte Konvention rufen wir an, wenn wir handeln wollen; eine horizontal organisierte Kombination verschiedener Konventionsbestände erlaubt uns zu sehen, wovon wir im einzelnen jeweils gelenkt sind, wenn wir handeln.<sup>22)</sup>

In ›Great Apes‹ ist die Entpragmatisierung gängiger Vorurteile über die Trennlinie zwischen Mensch und Tier die entscheidende Voraussetzung dafür, dass sich dem Rezipienten – in Analogie zu Simon – beim Leseakt radikal neue Sichtweisen auf das Selbstverständnis menschlicher Existenz in Abgrenzung von anderen Lebensformen eröffnen. Dadurch, dass die verkehrte Welt in ›Great Apes‹ keine einfache Inversion der herrschenden Verhältnisse ist, sondern eine polyvalente, mit mehrfachen Brechungen ausgestattete Struktur aufweist, wird der Rezipient zu multiplen Umwertungoperationen animiert, bei denen er ebenso wie Simon die Freiheit der Multiperspektivität aushalten muss und sich nicht in vorschnelle Differenzierungen flüchten kann. Zack Busner ist in diesem semantischen Spiel derselben Dialektik von Freiheit der Perspektivenwahl und Zwang zur Multiperspektivität ausgesetzt wie sein Patient und wie die Leser, wobei Therapeut, Patient und Leser in dieser Beziehung als Verbündete im Aufsuchen neuer Sinnhorizonte auftreten<sup>23)</sup>: „We're

<sup>20)</sup> WOLFGANG ISER, *Der Akt des Lesens*, 2. Aufl. München 1984 [1976].

<sup>21)</sup> Ebenda, S. 123.

<sup>22)</sup> Ebenda, S. 100.

<sup>23)</sup> Vgl. ZERWECK, *Postmoderne Funktionalisierungen* (zit. Anm. 7), S. 269: „Die Wirkung der Perspektivensteuerung ist [...] außerordentlich ambivalent, da v. a. verschiedene inhaltliche Aspekte in der Relationierung der Einzelperspektiven hohe Anforderungen an die Rezipienten des Textes stellen. Das multiperspektivische Erzählen in *Great Apes* ist deshalb [...] in einen pragmatischen Kontext zu stellen, denn *Great Apes* verdeutlicht das Abhängigkeitsverhältnis zwischen Multiperspektivität und Rezeptionslenkung.“

embarked on a journey together, a picaresque search for knowledge. I must find out more about humanity – you about chimpunity ‘huu?’“ (S. 257)

Gemäß der satirischen Binnenlogik der „topsy-turvy world“ (S. 202) von ›Great Apes‹ leben die letzten Menschen entweder in den Zookäfigen und wissenschaftlichen Versuchslabors der Industrienationen oder in einigen Regionen Afrikas. Einer der ersten therapeutisch motivierten Ausflüge von Zack Busner und Simon Dykes führt deshalb in den Londoner Zoo, in dem Busner seinen Patienten bewusst mit dessen vermeintlichen Artgenossen konfrontieren will. Interessanterweise bricht sich auch hier die Doppelstruktur von Simons Wahrnehmung Bahn, der die apathischen menschlichen Gefangenen einerseits mit Abscheu betrachtet, sich jedoch zur gleichen Zeit mit ihnen identifiziert:

The scene, which had at first bewildered Simon, then despite his revulsion, intrigued him, now engaged him fully. The longer he looked at the humans the more he felt akin to them. They, like him, preferred to be bipedal and recline. They, like him, moved sluggishly, their actions cushioned by inertia jibing with the hard, material reality of their enclosure. Their hunched and dejected manner as they picked over the food, fiddled with the strewn swatches of straw, or moved about their unadventurous no-playground, was a cruel portrayal of Simon's own halting progress through the topsy-turvy hideousness of chimp world. (S. 256)

Diese Szene hat doppelten Verweischarakter: zum einen lenkt sie den Blick des Lesers auf die Kritik an die in der realen Welt stattfindende Einkerkering von Zootieren, die, ihrer natürlichen Lebensverhältnisse beraubt, von und vor Menschen zur Schau gestellt werden. Die Empathie lenkung der menschlichen Leser nimmt hier scheinbar einen Umweg über die verkehrte Affenwelt und die Inversion des Subjekt-Objekt-Verhältnisses, doch sie trifft über die Darstellung von Menschen als Zootieren den Nerv der menschlichen Leser sehr viel direkter, auch deshalb, weil die Rezipienten sich nicht nur in der Position von Voyeuren wiederfinden, sondern weil sie als solche mit den Affen gleichgesetzt werden.

Zum anderen wird die Einkerkering der menschlichen ‚Tiere‘ über Simons Identifikation mit der menschlichen Spezies semantisch kurzgeschlossen mit der Situation der Psychatriepatienten, die in Strukturanalogie zu den Tieren die radikale Alterität zur menschlichen Vernunft darstellen<sup>24)</sup> und durch die diskursiven Ausschlussprinzipien der abendländischen Kultur semantisch in Schach gehalten werden.<sup>25)</sup>

<sup>24)</sup> Für eine literarische Modellierung der Korrespondenz von Animalisierung und Wahnsinn vgl. die Figur der Bertha Mason in CHARLOTTE BRONTËS ›Jane Eyre‹.

<sup>25)</sup> Vgl. MICHEL FOUCAULT, *Wahnsinn und Gesellschaft*, Frankfurt/M. 1996, z. B. S. 146f.: „Es war für die abendländische Kultur sicher wichtig, ihre Wahrnehmung vom Wahnsinn, so wie sie es getan hat, mit den imaginären Formen der Beziehung zwischen Mensch und Tier zu verbinden. Sie hat nicht von Anfang an als evident gelten lassen, daß das Tier an der Fülle, der Weisheit und der Ordnung der Natur teilhabe. Diese Idee war eine späte und sollte noch lange an der Oberfläche der Kultur bleiben. Vielleicht ist sie noch nicht sehr tief in die unterirdischen Räume der Vorstellungskraft eingedrungen. Wer wirklich die Augen darauf richtet, nimmt ziemlich schnell wahr, daß das Tier vielmehr zu einer Gegennatur, zu einer Negativität gehört, die die Ordnung bedroht und durch ihr Toben die positive Weisheit der Natur in Gefahr bringt.“

Die gegenseitige Bespiegelung der menschlichen und tierischen Perspektive in der figuralen Besetzung durch Simon und Zack Busner führt auch zu einer Annäherung der divergierenden Standpunkte, indem Gemeinsamkeiten zwischen den unterschiedlichen Lebensformen aufscheinen, Gemeinsamkeiten, die sowohl vom Vorwort des Autors (vgl. Kap. 2) als auch von den Hauptfiguren durch kategorische Differenzierungsbestrebungen zunächst verdrängt werden, die sich aber, wie eben gezeigt, nicht leugnen lassen. Ein Aspekt, der in diesem Kontext vorrangige Bedeutung gewinnt, ist die Frage der Sexualität. Werden die Differenzkriterien zwischen menschlicher und schimpansischer Sexualität im Vorwort noch klar abgesteckt – Individualität vs. Kollektivität; *private* vs. *public*; Monogamie vs. Polygamie; extrafamiliar vs. intrafamiliar – so muss Simon zugestehen, dass die kulturell stabilisierte Treue in menschlichen Beziehungen durch gegenläufige Impulse ständig unterlaufen wird, und sich Busners Einwand gefallen lassen: „Mark me if I’m wrong, but it looks to me much the same as what chimpanzees get up to ‘huuu’? Simon [...] had to admit it – the old ape did have a point“ (S. 295).

Es ist bereits an mehreren Stellen angeklungen, dass – im Verbund mit den animalischen – infantile Regressionstendenzen für Simon Dykes eine wichtige Rolle spielen, wie Kindheit überhaupt zum Symbol für Simons Sinnsuche wird. Das Leitmotiv des Kindes als Paradigma beschädigter menschlicher Integrität thematisieren auch seine apokalyptischen Bilder.<sup>26)</sup> In seiner lebensweltlichen Erfahrung wird die Trennung von seiner Ex-Frau deshalb so schmerzlich, weil der ständige Kontakt zu seinen Kindern weitgehend unterbrochen ist.

Eine zentrale Bedeutung gewinnt das Symbol des Kindes für Simons Selbstfindungsprozess als möglicher Ausweg aus der geistigen Verwirrung und als potentieller Beweis für seine ‚essential humanity‘. Der Grund dafür ist Simons Überzeugung, nicht nur zwei Kinder – die ebenfalls Schimpansen sind – sondern einen dritten Sohn namens Simon junior zu haben, der wie er selbst menschlich sei. Die Suche nach diesem ‚missing child‘ wird für Simon zur ultimativen Probe zum Beweis seiner menschlichen Vergangenheit, die er durch das Auffinden des verlorenen Sohns zu verifizieren gedenkt:

Memories of his own very human sexuality, of Sarah’s body, and dragging behind these images of Simon junior, his infant, clear and irrefutable. In this arsy-versy world he found himself in, Simon batted on to this one fact, that he had three infants. If he could locate the missing infant then perhaps that would act as a rip cord, opening a parachute that would then deposit him safely back in a smooth, hairless world. (S. 326)

Das Mysterium um das dritte Kind wird gelüftet durch Simons Ex-Frau, deren rationale Erklärung jedoch keinen wirklichen Trost für ihn darstellt. Simon junior entpuppt sich als Menschenkind, das Simon einst im Rahmen einer Patenschaft

<sup>26)</sup> „George looked once more at *Flat Pack Stops at Ebola*. As with Simon’s other paintings there was an infant at its centre. In this case the poor mite was haemorrhaging horribly from mouth and anus, the blood pouring down its coat and on to the flat pack in question, which was – according to the stencilled lettering on its side – for assembly into an attractive, freestanding wine rack“ (S. 178).



für bedrohte Arten adoptierte. Obwohl diese Auflösung des Geheimnisses nicht mit einer Umstülpung der in der Affenwelt gültigen Hierarchien verbunden ist, sondern die Überlegenheit der Schimpansen über die bedrohte Spezies Mensch erst zu zementieren scheint, findet Simon sich nicht mit dieser Realität ab, sondern forscht nach dem Verbleib des Kindes, das sich in Afrika aufhalten soll. Denn noch immer hofft er, durch die Begegnung mit Simon junior aus dem Alptraum der Schimpansität zu erwachen:

It was an image that like a hardy tug drew behind it an entire freight of change. For, when Simon met Simon, the whole ghastly planet of the apes, would – or so he almost dared to hope – waver and dissolve. Busner would put on trousers and get a shave. (S. 387)

Die relativierende Abtönung „he almost dared to hope“ offenbart die fundamentale Verunsicherung und Konfusion Simons, der sich unschlüssig ist, welchem Wirklichkeitssystem, welcher Version von Realität er noch bedingungslos vertrauen kann.

Die Suche nach Simon junior endet für Simon und Zack Busner in Tansania in Camp Rauhschutz, einer von der Zoologin Ludmilla Rauhschutz geführten Einrichtung zur Wiedereingliederung von in europäischen Zoos und Versuchslabors misshandelten Menschen in ihre natürliche Umgebung. Das Rauhschutz-Projekt wird aus vielerlei Gründen als fragwürdiges Unterfangen entlarvt, nicht zuletzt deshalb, weil sich Busner und Simon dort mehr an ein Konzentrationslager erinnern fühlen denn an ein Reservat für vom Aussterben bedrohte Arten. Als Simon schließlich dem verlorenen Sohn gegenübertritt, zerschlagen sich nicht nur seine Hoffnungen, in die Welt der Menschen zurückzukehren, die Begegnung mit dem ‚Tier‘ befördert die Anerkennung seiner eigenen ‚essential chimpunity‘, seiner unveräußerlichen Schimpansität, wie seine gesamte Körpersprache verrät:

Simon, squinting in the noonday equatorial glare, stared for a long time into the brutish muzzle of the human infant, who stared back at him, his white-pigmented eyes glazed and turned in on themselves. Simon took in the bare little visage, the undershot jaw and slightly goofy teeth, then he turned on all four of his heels, vocalised “H’hooo,” and gestured to the rest of the patrol, ‘Well, that’s that then,’ and they headed back towards the camp. (S. 403)

Die Reise nach Afrika als Suche nach den menschlichen Wurzeln, als Symbolisierung eines *regressus ad originem* wird für Simon zur Erfahrung einer fundamentalen Enttäuschung, letztlich zur narzisstischen Kränkung, weil sich das vermeintliche jüngere Ebenbild nicht als leuchtender menschlicher Leitstern und rettender Fixpunkt, sondern als gleichermaßen Abscheu wie Mitleid erregendes Tier entpuppt und damit Simons Illusionen endgültig zerschlägt.

## V.

### *Das Gelingen der Therapie und die Ambivalenz der Perspektive*

Zu Beginn der Analyse von ›Great Apes‹ wurde konstatiert, dass Simon am Ende des Romans als psychisch gesunder Schimpanse betrachtet werden kann. Die Aufgabe seiner ‚human delusion‘ wird von zwei Umständen motiviert, die mit sei-

ner Afrika-Erfahrung zusammenhängen, zum einen von der bereits angesprochene narzisstische Kränkung durch das verlauste Menschenkind Simon Jr., zum anderen vom primitivistischen Fanatismus von Ludmilla Rauhschutz: „[...] that's wrought a change in me as well, seeing the lengths that that female has gone to to deny her own chimpanzee“ (S. 404). Kritisiert werden hier die Auswüchse eines mythisch überhöhten Primitivismus, der geradewegs in die Schizophrenie führen muss, weil er eine alternative Identitätsbildung und kulturelle Differenzierung nach sich zieht, welche den aktuellen Stand der Kultur zu leugnen versucht, egal ob dies aus einer Menschen- oder Affenperspektive geschieht. Analog zur Kritik an Rauhschutz führt der Roman an einer Gruppe holländischer Schimpansen die Absurdität vor, die Trennlinie zwischen Affe und Mensch völlig ignorieren zu wollen. Diese Tierschützer, die ebenfalls Besucher von Camp Rauhschutz sind, versuchen durch Nachahmung menschlicher Laute und Gesten mit den eingesperrten Menschen in Kontakt zu treten, was von diesen mit einem eindeutig ablehnenden, aber von den Holländern nicht verstandenen „Fuckoff“ (S. 400) quittiert wird. Rauhschutz und die holländischen Schimpansen liefern den besten Beleg für Steve Bakers Argument dass „[t]he preposterous and arrogant assumption that humans can understand other animals is another of Self's themes in *Great Apes*.“<sup>27)</sup>

Der Soziologe Alois Hahn weist darauf hin, dass unser Unvermögen, das Fremde und Andere zu verstehen, in der Regel verschleiert wird durch „Verstehensfiktionen“, die eine intersubjektive Verständigung suggerieren sollen:

Der Grund für die Divergenz interindividuellen Erlebens, nämlich die Transzendenz fremden Bewußtseins und die Eigentümlichkeiten der Sinnhaftigkeit, sind zugleich auch die Basis für das Latentbleiben dieser Divergenzen. Unsere Verstehensfiktionen werden nicht sogleich falsifiziert, weil wir keine direkte Einsicht in den anderen haben. Das trifft insbesondere dann zu, wenn es sich um die Unterstellung von ‚inneren‘ Gegebenheiten wie Gefühlen, Absichten, Überzeugungen, Vorlieben und Abneigungen handelt. Dieses Absehen von der Unzugänglichkeit des Bewußtseins anderer kann gelegentlich sogar so weit gehen, dass man nicht nur andere Menschen, sondern auch Tiere, ja bloße Gegenstände für verstehbare Handlungspartner hält.<sup>28)</sup>

Über die Konstruktion der Figurenperspektive des kranken Simon Dykes rüttelt der Roman an einer mehrschichtigen Verstehensfiktion, welche die Einsicht in die Bedürfnisse von psychisch Kranken und von Tieren vorspiegelt, selbige Bedürfnisse aber auf groteske Weise verfehlt. Doch mit Simons und des Lesers Einsicht in diesen Verblendungszusammenhang ist der Roman noch nicht am Ende angelangt. Bevor der Text in einem hochproblematischen und äußerst anspielungsreichen Schlusstableau endet, wagt Dr Busner eine abschließende Bewertung von Simons Krankheit:

“You know, Simon.” Busner's signing was subtle, the lightest perturbation of the air. “It's occurred to me for some time now that your human delusion really was not at all an ordinary psychosis ‘chup-chupp’.”

<sup>27)</sup> BAKER, *Postmodern Animal* (zit. Anm. 8), S. 160.

<sup>28)</sup> ALOIS HAHN, *Konstruktionen des Selbst, der Welt und der Geschichte. Aufsätze zur Kulturosoziologie*, Frankfurt/M. 2000, S. 36f.

“Really ‘hoo’?”

“Yes, I mean to sign, your reality testing – as we psychologists ascript it – has, throughout all of this been ‘hoo’ different, rather than straightforwardly wrong. Given your preoccupation before your breakdown with the very essence of corporeality and its relation to our basic sense of chimpanity, it crossed my mind – and I hope you’ll ‘gru-nn’ forgive me for this speculation in advance if you cannot concur – that your conviction that you were human and that the evolutionarily successful primate was the human was more in the manner of a satirical trope ‘hoo’?”

Simon mused for some time before countersigning, then simply flicked, “It’s an image.”

(S. 404)

Zack Busners Toleranz und zurückhaltende Neutralität gegenüber Simons Realitätsprüfung ist zum einen fester Bestand seiner therapeutischen Grundüberzeugungen, zum anderen das Ergebnis des Lernprozesses, den er selbst während seiner Arbeit mit Simon durchlaufen hat. Trotzdem ist dessen ‚delusion‘ für den Therapeuten medizinisch oder psychologisch nicht aufzulösen, weswegen er bei einer Bestimmung dieser Erscheinung auf ein literarisches Beschreibungsmittel, die satirische Trope, zurückgreifen muss. Verweist Busners Bemerkung einerseits autoreflexiv auf eine der wichtigen literarischen Traditionen, in welche ›Great Apes‹ sich einordnet, und entlarvt den Roman als augenzwinkerndes Spiel mit dieser Tradition, so eröffnet sie andererseits den Blick für die neuen Erkenntnismöglichkeiten, die Simon in seiner Krankheit findet und die – ähnlich wie in der Satire – durch die Entpragmatisierung geltender Wirklichkeitssysteme eine Realisierungsform der von Wolfgang Iser beschriebenen negierten und virtualisierten Möglichkeiten kulturell codierter Erfahrung darstellen. Die Konsensbildung zwischen Simon Dykes und Zack Busner markiert das Ende und das Gelingen der Therapie.

Diese Konsensbildung ist zugleich ein wirkungsästhetisches Signal an den Leser, die Suche nach einer realistischen Erklärung für das multiperspektivische Verwirrspiel in ›Great Apes‹ aufzugeben und die Kollision von Affen- und Menschenwelt auf einer metaphorischen Ebene zu verstehen. Dadurch bietet sich dem Rezipienten

die Möglichkeit einer metafikionalen und intertextuellen Plausibilierung, welche die kontrastierenden und nicht aufzulösenden Perspektiven nicht zu synthetisieren sucht [...] und auf eine (unmögliche) Auflösung der widersprüchlichen Perspektivenstruktur des Romans verzichtet.<sup>29)</sup>

Im Schlusstableau inszeniert der Roman schließlich einen schroffen Gegensatz zwischen der freundschaftlichen Männeridylle, die sich nun zwischen Simon und Busner als gleichberechtigten und gesunden Mitgliedern der Schimpansengesellschaft entfalten kann und den lang gezogenen Klage- und Abwehrrufen der Reservatsmenschen, die das ihnen von Ludmilla Rauhschutz zugedachte Artenschutzparadies ganz eindeutig nicht als solches empfinden:

For a long time afterwards, the two allies tenderly touched each other, and passed the Scotch back and forth, while all around them in the equatorial night, the humans yowled and yammered their near meaningless vocalisations, „Fuuuuuuckooooofff-Fuuuuuuckooooofff- Fuccckooooofff.” (S. 404)

<sup>29)</sup> ZERWECK, Postmoderne Funktionalisierungen (zit. Anm. 7), S. 275.

Bezeichnend ist, dass Simon zu Beginn seiner ‚African Experience‘ aus den Menschenschreien „anger and despair“ (S. 396) heraushört, ein Indiz für seine immer noch privilegierte perspektivische Zwischenstellung, welche ihn die Welt sowohl als Affe wie als Mensch erfahren lässt. Die Entscheidung für seine ‚essential chimpunity‘ und gegen die ‚human delusion‘ initiiert einen Differenzierungsprozess, der für kulturell codierte Vorstellungen von Normalität und Gesundheit unerlässlich ist, der die Menschen als das Fremde, Naturhafte und Animalische jedoch wieder in das Reich des Un(be)greifbaren verbannt, dessen Stimme aus dem Wirklichkeitssystem der Schimpansenkultur ausgeschlossen bleiben oder dessen Existenz im Wechselspiel mit der eigenen kulturellen Identität als Verstehensfiktion naturalisiert werden muss: Simon versteht die Menschen nur im Rahmen der kulturellen Konstruktionen der Schimpansenwelt, die seine Identität als Affe nicht gefährden.

Zuvor ermöglichte die verkehrte Welt des Romans den Lesern über Simons privilegierte Perspektive einen Blick auf die Menschen als Vertreter des Fremden, Wilden und Anderen, wobei die mehrfache Perspektivenbrechung paradoxerweise eine Identifikation des Lesers mit den als Alterität markierten Menschen nicht nur erlaubt, sondern sogar erfordert. Gleichzeitig zeigt der Text auf, dass eine Mythisierung des Anderen, Wilden, Animalischen eine unangemessene Festschreibung der Alterität ist, die zu den Bedingungen der eigenen Kultur verzeichnet und damit als Heterostereotyp objektiviert wird. Simons therapeutisch erzwungene Annahme der Schimpansität ist somit nicht nur als Gewinn einer stabilen Identität, sondern auch als Verlust alternativer Möglichkeiten und Einsichten zu werten, die durch die individuelle und kulturelle Fixierung negiert und virtualisiert werden.

Simons Aufgabe seines Grenzgängertums, seine Re-Integration in die hegemoniale Kultur der Affen ist somit eine Kompromissbildung, welche die Mechanismen kultureller Identitätsbildung in ihrem Ausschlusscharakter offen legen und damit auch die Begrenztheit der monoperspektivischen menschlichen Erkenntnis aufzeigen, nicht nur im Umgang mit Tieren oder mit psychisch Kranken, sondern auch mit den ungehörten Stimmen anderer fremder Welten, sei dies nun eine andere Kultur oder die unbewussten, begrifflich uneinholbaren Anteile in uns selbst.

Der Roman endet mit neuen, stabilen Identitäten und Differenzierungen, welche dem Anderen – in diesem Fall dem Menschlichen – nicht gerecht werden können, weil dieses Andere entweder mythisch überhöht und verklärt wird (L. Rauhschutz) oder weil es aus dem eigenen Horizont ausgeschlossen und totgeschwiegen wird (Simon Dykes und Dr Busner). ›Great Apes‹ entwirft damit eine düstere kulturkritische Perspektive, in der ein ‚dritter Weg‘ der Rede vom Anderen binnenfiktional nicht in den Bereich des Möglichen gerückt wird, da dieser immer wieder entweder durch positive oder negative Heterostereotype überlagert wird. Hatte die Krankheit und der Dialog mit Zack Busner für Simon ein Fenster zur Welt der Affen (und/oder der Menschen?) geöffnet, so erfüllt der Roman diese Funktion für den Leser. Beide Fenster scheinen jedoch am Ende der Therapie wieder geschlossen zu werden.

Wenn der Analytiker Dysart in Peter Shaffers ›Equus‹ seinen Ekel vor dem eigenen Beruf in das Traumbild eines blutigen Opferrituals fasst, bei dem er Kinder reihenweise aufschlitzt, um danach in ihren Eingeweiden zu lesen, so dient diese metaphorische Verknüpfung von Therapie und Ritual nicht nur der drastischen Konkretisierung eines therapiekritischen Anliegens, sondern betont gleichzeitig die Funktion der Psychoanalyse bzw. Psychotherapie als kulturbildendes Ritual, welches über die Stabilisierung der individuellen psychischen Identität die Fungibilität des Einzelnen für seine Rolle innerhalb der Gesellschaft garantiert. Ein Blick auf die anthropologische und ethnologische Ritualforschung soll die Affinität zwischen Ritual und Therapie näher beleuchten, weil die Nähe zwischen diesen beiden kulturellen Praktiken weitreichende Konsequenzen für die Interpretation von ›Great Apes‹ hat.<sup>30)</sup>

In seiner klassischen Studie zu den Übergangsriten bei afrikanischen Stammesvölkern<sup>31)</sup> beschreibt der Ethnologe Arnold van Gennep diese Riten als „Übergang von einem Zustand in einen anderen oder von einer kosmischen bzw. sozialen Welt in eine andere“<sup>32)</sup> Um die transformative Prozessualität des Rituals erfahrbar zu machen, ist es nötig, einzelne Etappen der rituellen Erfahrung durch „performative[s] Sequenzieren“<sup>33)</sup> zu markieren und dadurch voneinander abzusetzen. Im Zentrum der Übergangsriten steht die liminale Phase, in der die eigentliche rituelle Transformation stattfindet. Als exponierte Schwellenphase des Rituals muss die liminale Phase sowohl vor- als auch nachbereitet werden. Dies ergibt sich aus ihrem Charakter als „Möglichkeitsform“<sup>34)</sup>, welche von der alten in eine neue Wirklichkeitsform überführt wird, wozu die präliminalen und postliminalen Phasen dienen:

Während der präliminalen Trennungsriten bewegt sich der Initiand von der indikativischen, alltäglichen Sozialstruktur zur konjunktivischen Antistruktur des liminalen Prozesses und – verwandelt durch liminale Erlebnisse – mit Hilfe der Wiederangliederungsriten wieder zurück zur sozialstrukturellen Teilnahme an der Wirklichkeitsform.<sup>35)</sup>

Die liminale Phase ist durch eine fundamentale Bivalenz gekennzeichnet, weil sie einen Prozess von „Destruktion und Rekonstruktion“ steuert, der immer auch ein Abenteuer bedeutet: „Wirklichkeit wagt den Opfersprung in die Möglichkeit und taucht als andere Wirklichkeit wieder auf.“<sup>36)</sup> Die latente Gefährdung individueller wie kollektiver Sinnsysteme durch die wirklichkeitserschütternde Kraft

<sup>30)</sup> Für eine ausführlichere Diskussion diverser Modelle aus Ethnologie, Anthropologie und literarischer Anthropologie im Zusammenhang mit ›Great Apes‹ vgl. LARS HEILER, Animalische Regression als spielerische Kulturanalyse, in: DERS., Regression und Kulturkritik im britischen Gegenwartsroman, Tübingen 2004, S. 193–243.

<sup>31)</sup> ARNOLD VAN GENNEP, Übergangsriten, Frankfurt/M. und New York 1986 . [Orig. Les rites de passage, 1909]

<sup>32)</sup> Ebenda, S. 13. Zitiert nach VICTOR TURNER, Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels, Frankfurt/M. 1987, S. 127.

<sup>33)</sup> TURNER, Ritual, S. 128.

<sup>34)</sup> Ebenda, S. 132.

<sup>35)</sup> Ebenda.

<sup>36)</sup> Ebenda, S. 134.

des Liminalen wird aber in Kauf genommen im Wissen um die Notwendigkeit der Transformation, die nur auf dem Nährboden der temporären Destabilisierung psychischer und sozialer Koordinatensysteme gedeihen kann:

Obwohl man die Gefahr der liminalen Phase erkennt und respektiert, indem man sie mit rituellen Verbotten und Tabus einengt, hält man sie, wie bereits erwähnt, in den meisten Kulturen auch für regenerierend. Denn das, was weltlich in soziokulturelle Form gebunden ist, kann in der Liminalität aufgebunden und neugebunden werden.<sup>37)</sup>

Nach allem, was über die Merkmale und Funktionen der liminalen Phase bei van Gennep gesagt wurde, sind die Voraussetzungen geschaffen für eine Rückbindung dieses Modells an Will Selfs Roman ›Great Apes‹. Auch dort wurde ein spezifisches Schwellenbewusstsein und Grenzgängertum des Protagonisten Simon Dykes konstatiert, der durch eine Metamorphose seiner Bezugswelt Zugang zu einer doppelten Perspektive erhält und eine epistemologische Schizophrenie erfährt, die ihn die bekannte Welt als eine Möglichkeit unter mehreren erleben lässt. In der Krankheit befindet sich Simon in einer ‚konjunktivischen‘ Phase, die mit einigem Recht mit der liminalen Phase van Genneps verglichen werden kann.

Bei der Lenkung der Rezeptionsperspektive in ›Great Apes‹ wurde bisher immer von einer weitgehenden epistemologischen Korrespondenz zwischen Protagonist(en) und Leser ausgegangen, welche durch die perspektivische Fokussierung des Erzählten auf Simon und Zack Busner erzielt wurde. Versucht man nun, zunächst binnenfiktional die Handlung von ›Great Apes‹ mit van Genneps Modell zu erklären, stellt man Folgendes fest: wenn Simons menschliche Identität als ‚alte‘ Wirklichkeitsform gelten kann, dann konstituierte sich in seiner am Ende erreichten Schimpansenidentität die neue Wirklichkeitsform, die in der liminalen Phase transformiert wurde. Kurios ist nun, dass der Roman zusätzlich präliminale Trennungs- und postliminale Wiederangliederungsriten inszeniert, um die irreversible Metamorphose von Mensch zu Affe zu modellieren. Die präliminale Phase wird in ›Great Apes‹ in der oben beschriebenen Traumsequenz Simons gestaltet. Die narrative Strategie der allmählichen multiplen Grenzverwischung kann nun auch als Methode der präliminalen Annäherung an die liminale Phase gedeutet werden. Diese Strategie überschreitet selbstverständlich die binnenfiktionale Ebene hin auf die Ebene der Rezipientenlenkung; nicht nur Simon, sondern auch die Leser werden ‚trennungsrituell‘ auf die liminale Phase vorbereitet.

Die einsinnige Transformation der alten Lebenswelt muss für Simon wie die Leser durch rituelle und narrative ‚Wiederangliederung‘ an die neue Wirklichkeit wenn schon nicht realistisch plausibilisiert, so doch pragmatisch stabilisiert werden. Mit seiner Rede von der „langsamen Verschiebung der normativen Perspektivenrelation“ beschreibt Bruno Zerweck treffend den dynamischen Prozesscharakter des Perspektivenspiels in ›Great Apes‹:

Während am Anfang des Hauptteils, der in der ‚Schimpansenwelt‘ spielt, äquivalentes multiperspektivisches Erzählen vorliegt, d. h. die Werte und Normen Simons und Busners prinzipiell

<sup>37)</sup> Ebenda, S. 135.

gleichwertig sind, verschiebt sich der Akzent im Verlaufe des Romans hin zu einer nichtäquivalenten Bevorzugung der Schimpansenperspektive.<sup>38)</sup>

Man könnte nun den narrativen Verlauf von ›Great Apes‹ mit der Ritual-Formel ‚alte Wirklichkeit – Möglichkeit – neue Wirklichkeit‘ in Einklang bringen, doch sind hier zumindest Zweifel angebracht, weil die Etablierung der ‚neuen‘ Wirklichkeit in ›Great Apes‹, die an Simons Akzeptanz seiner Schimpansenidentität festzumachen wäre, nur scheinbar eine neue Wirklichkeit ist: Simons temporärer Einblick in den Verblendungszusammenhang der menschlichen *und* der schimpansischen Gesellschaft wird gegen Ende des Romans wieder verstellt und er tauscht die Blindheit der menschlichen lediglich gegen die Blindheit der Affenperspektive ein.

Die Wirkungsmacht des Rituals, wie es von van Gennep beschrieben wird, entfaltet sich jedoch sehr wohl auf der Rezeptionsebene, denn der Leser muss nicht, aber er kann in der Inszenierung des in ›Great Apes‹ gestalteten Rituals die Transformation gültiger Wirklichkeitssysteme nachvollziehen und seinem eigenen Horizont angliedern. Die Dissoziation von Figuren- und Rezeptionsperspektive, welche durch die Überlagerung von Schimpansenparadies und Menschheitshölle im Schlusstableau vorstrukturiert wird, ermöglicht dem Leser diese Operation. Dies bedeutet nicht, dass der Leser in der epistemologischen Schizophrenie der ‚liminalen Phase‘ ausharren und das freie Spiel ad infinitum weitertreiben kann. Wenn der Roman, vermittelt über die Figur Simon Dykes, die unterschiedlichsten Einstellungen des Menschen zu Tieren und stellvertretend damit zu jeglicher Erscheinungsform des Anderen, zur Aufführung bringt und satirisch unterläuft, kann der Leser diesem Spiel folgen und erkennen, dass eine angemessenere Haltung gegenüber dem Fremden nur *ex negativo*, als Ablehnung der im Text konkretisierten Einstellungen aufgezeigt wird. Wenn mit dem binnenfiktional inszenierten Gelingen der Therapie des Simon Dykes die Therapie selbst als Zwang zur Aufgabe von Möglichkeiten und als Aufbau einer neuen Verstehensfiktion markiert wird, so entfaltet sich das narrative Ritual als Therapeutikum für den Leser: zwar muss er zunächst anerkennen, dass das Spiel des Textes keine konstruktiven moralisch-ethischen Handlungsparadigmen entwirft, doch er kann die Offenheit des Textes als Angebot und Aufforderung verstehen, solche Paradigmen eigenständig zu entwickeln. Der Nutzen der Therapie in ›Great Apes‹ überschreitet also die Ebene der zweifelhaften Heilung von Simon Dykes und erstreckt sich auf die Figur des fiktiven Lesers, der zum Nachdenken über einen Einstellungswandel im Umgang mit dem Fremden aufgefordert wird, über eine Transformation des Denkens, die damit beginnt, „die Andersheit im anderen [zu ehren], die Fremdheit im Fremden, indem man sich erinnert, [...] daß ich meine eigene Differenz nur dadurch respektieren kann, daß ich die Differenz des anderen respektiere.“<sup>39)</sup>

<sup>38)</sup> ZERWECK, Postmoderne Funktionalisierungen (zit. Anm. 7), S. 272.

<sup>39)</sup> ZYGMUNT BAUMANN, Moderne und Ambivalenz, Frankfurt/M. 1995, S. 286f. Zitiert nach RAINER WIEDENMANN, Die Fremdheit der Tiere. Zum Wandel der Ambivalenz von Mensch-Tier-Beziehungen, in: PAUL MÜNCH (Hrsg.), Tiere und Menschen. Geschichte und Aktualität eines prekären Verhältnisses, Paderborn 1998, S. 351–381, hier: S. 377.