

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.  
Ovaj rad dostupan je za upotrebu pod licencom Creative Commons Imenovanje 4.0 međunarodna.



**Julia BOOG-KAMINSKI**

UDK 821.133.1.09-93

IFK I Internationales Forschungszentrum

Kulturwissenschaften

DOI: <https://doi.org/10.29162/ANAFORA.v9i1.8>

Reichratsstraße 17, 1010 Wien

boog@ifk.a.at

**Izvorni znanstveni članak**  
**Original Research Article**

Primljeno 1. lipnja 2021.

*Received: 1 June 2021*

Prihvaćeno 23. svibnja 2022.

*Accepted: 23 May 2022*

# KRANKHEIT ALS KAMPF. *DIE MENSCHENFRESSERIN (1996) VON VALÉRIE DAYRE UND WOLF ERLBRUCH*

## Zusammenfassung

Der vorliegende Beitrag zeigt anhand des 1996 publizierten Bilderbuches *Die Menschenfresserin* von Valérie Dayre und Wolf Erlbruch die fließenden Grenzen zwischen dem Kranken und Gesunden, Fremden und Eigenen sowie Natur und Kultur auf. Er widmet sich dem kulturgeschichtlich äußerst brisanten Themenfeld der Anthropophagie, die stets dem ‚Anderen‘ in Gestalt des sogenannten Primitiven oder der Hexe zugeschrieben wurde, und verknüpft diese Diskurse mit der Psychoanalyse, die kannibalische Gelüste als Ausdruck einer frühen oralen Phase des Menschen wertet. Mit der Figur einer sowohl seelisch wie körperlich kranken Frau, die ein Kind fressen will, werden Kernfragen des Krankheitsdiskurses berührt: Was ist Krankheit? Ein physisches oder psychisches Phänomen? Ist eine manisch-depressive Menschenfresserin zu fürchten oder zu bemitleiden? Die oft ambivalenten Antworten auf diese Fragen führten bei der Veröffentlichung des Buches zu einem Skandal. Im vorliegenden Beitrag führen sie zu einer Verweigerung linearer Deutung. Das Buch verstößt sowohl inhaltlich als auch ästhetisch gegen die im Bilderbuch geforderte Ästhetik des Einfachen und Naiven. Besonders das Collageprinzip unterstützt dabei die Kraft des Krankheitsbildes, vermeintlich sichere Beziehungs-

strukturen aufzulösen. Die ‚kranke‘ Menschenfresserin erscheint als ‚wilde‘ Kriegerin, die sich gegen jede Entwicklungs- und Deutungslogik sperrt und stattdessen auf einen niemals zu tilgenden Urkonflikt des Menschen hinweist: zwischen Mutter und Kind, Ich und Anderem.

**Schlüsselworte:** Anthropophagie, Melancholie, Manie, Hexenverfolgung, medizinischer Kannibalismus, Valérie Dayre, Wolf Erlbruch, *Die Menschenfresserin*.

## Einleitung

Eine Frau mit weit aufgerissenen Augen, flammenden Wangen und einem grotesk aufgeblähten Körper blickt den Leser auf der ersten Doppelseite des Bilderbuches *Die Menschenfresserin* (1996) an. Die glasigen Augäpfel liegen in dunklen Höhlen, nur von einem roten Strich umrandet. Auch die Nase glüht rot, die Winkel des Mundes sind weit nach unten gezogen. Damit wird bereits zu Beginn des Buches eine Frau vorgestellt, die krank erscheint – es ist jedoch nicht klar, ob es sich um einen körperlichen oder psychischen Zustand handelt. Die überquellenden Augen, der riesige Mund und die gerötete Haut lassen die Protagonistin nicht nur fiebernd, sondern ebenso ungeheuerlich erscheinen. Der Text dazu liest sich wie ein Märchenanfang: „Da war eine Frau, die war so böse, daß sie wünschte ein Kind zu essen“ (Dayre und Erlbruch 5). Die äußeren Anzeichen der Krankheit werden textuell sofort mit der Boshaftigkeit der Frau in Beziehung gesetzt. Der Zusammenhang von äußerer Krankheit und innerer Amoralität, den Michel Foucault als symptomatisch für die Ordnung der Moderne beschreibt,<sup>1</sup> wird in dem Bilderbuch der französischen Autorin Valérie Dayre und des deutschen Illustrators Wolf Erlbruch in der Gestalt einer monstrosen Menschenfresserin eingefangen, die tatsächlich ein Kind frisst.<sup>2</sup>

Im Folgenden widmet sich mein Artikel einer Verknüpfung des kulturgeschichtlich äußerst brisanten Themenfelds der Anthropophagie, die stets dem ‚Anderen‘ in Gestalt des Primitiven oder der Hexe zugeschrieben wurde, mit dem psychoanalytischen Krankheitsdiskurs, der kannibalische Gelüste als Ausdruck einer frühen oralen Phase des Menschen wertet. Wenn der Erwachsene in dieser Phase gefangen bleibt, gilt er als depressiv oder manisch. Dies lässt sich

---

<sup>1</sup> Vor allem in seinen Auseinandersetzungen mit den *Anormalen*: dem Monster, masturbierenden Jüngling und dem Rebellen, beschreibt Foucault äußere Fehlbildungen als „natürliche Manifestation einer Widernatur“, die besonders ab dem 19. Jahrhundert unter den „systematischen Verdacht einer aller Kriminalität zugrundeliegenden Monstrosität“ gestellt wurde (108).

142 <sup>2</sup> Das französische Original *L'Ogresse en pleurs* (1996) wurde im selben Jahr veröffentlicht.

auch für die Menschenfresserin feststellen: Das Bilderbuch zeigt sie zu Beginn auf ihrer aggressiven Suche nach einem „wirklich appetitliche[m] Kind“ (Dayre und Erlbruch 10), bei der sie immer mehr abmagert und in Verzweiflung gerät. Ihre anfänglich aufgeblähte Gestalt wandelt sich in ein neues Krankheitsbild: von Adipositas zur Anorexie, von der Manie in Depressivität. Schließlich nur noch ein riesiger Kopf, der Rest des Körpers auf Haut und Knochen reduziert, erblickt sie endlich „den niedlichsten Bengel auf Erden“ (Dayre und Erlbruch 23): ihren eigenen Sohn, den sie verschlingt.

Das Ende des Buches hält jedoch eine weitere Wandlung bereit: Die Protagonistin bereut ihre Tat und bettelt ihre Umgebung um einen „Kleinen“ an: „Zum Lieben! Zum Lieben, ohne ihn zu essen [...]. Man hat mir meinen [...] gefressen“ (Dayre und Erlbruch 30). Sie mutiert von einer aggressiven, gewaltvollen Gestalt zu einer bemitleidenswerten Verhungerten und letztlich zu einer einsamen Mutter, die das schlimmste Schicksal ereilt hat: Ihr Junge wurde getötet. Depressivität, Manie und schizoide Selbstspaltung fügen sich in dieser Figurenkonfiguration zu einem liminalen Krankheitsbild. Als körperliche und seelische Not, als Zwang wie Grausamkeit zugleich visualisiert, werden Kernfragen dieses Diskurses berührt: Was ist Krankheit? Ein physisches oder psychisches Phänomen? Ist eine manisch-depressive Menschenfresserin zu fürchten oder zu bemitleiden? Wo liegen die Grenzen zwischen krank und gesund und somit auch die Grenzen zwischen dem Normalen und Anormalen, Kultur und Natur, Fremdem (Kind) und Eigenem (Mutter)?

Gerade aufgrund dieser offenen Fragen, die in der Forschung nur sehr spärlich behandelt wurden (vgl. Reske; Künnemann), löste das Kinderbuch in seiner Entstehungszeit große Empörung aus. Mit der Geschichte einer depressiven, kindsfressenden Frau haben die Autorin Dayre und der Künstler Erlbruch in mehrfacher Hinsicht ein Tabu gebrochen: Auf der inhaltlichen Ebene wird mit der Darstellung einer körperlich wie psychisch kranken Frau die Übertretung eines der ältesten universellen Verbote inszeniert: der kannibalistische Infanticid. Gleichzeitig verstößt diese Erzählung gegen das Diktum des Kindgerechten, das im Bilderbuch eine Ästhetik des Einfachen, Naiven, bestenfalls Komischen fordert (Thiele, *Das Bilderbuch* 185). Auch optisch wird durch das komplexe Verfahren der Collage jede Einfachheit und Linearität aufgelöst. Die Menschenfresserin erscheint wie ein Narr im Flickkleid und läuft durch eine aus zerrissenen Papieren erzeugte, teilweise übermalte Landschaft – weiteres Zeichen ihrer Liminalität und Wandlungsfähigkeit.

Der Illustrator beschreibt als Reaktion auf diese Darstellungs- und Erzählweise die vielen „schockiert[en]“ Eltern- sowie Zeitungskritiken (Erlbruch 10), die dem Erfolg seiner Zusammenarbeit mit der französischen Autorin jedoch keinen Abbruch taten. Die kleinen Leser rezipierten das Buch in großer Zahl und es wurde in Schulen schließlich als Lehrbeispiel für einen spielerischen Umgang mit Illustrationsmitteln sowie ambivalenten Figuren eingesetzt (Erlbruch 10). Ich möchte dieser Offenheit, die vor allem Reske zugunsten eines feministischen Narrativs tilgt, folgen und deutlich machen, dass mit der Gestalt der Menschenfresserin die Grenzen von Krankheit und Gesundheit derart verschoben werden, dass selbst ein Kindsmord nicht mehr als widernatürlicher, krankhafter Akt erscheint. Im Gegenteil: Er spiegelt den natürlichen Konflikt zwischen Ich und Anderem.

### „Zum Fressen gern“ – Depressive Liebeskrankheit

Am Anfang der Liebe steht das Essen – jedenfalls in der Psychoanalyse. Karl Abraham, einer der Gründerväter der Psychoanalyse, entwickelt in den 1920ern die Sexual- und Beziehungstheorie Sigmund Freuds um einen frühkindlichen Kannibalismus weiter. Nach Abrahams *Versuch einer Entwicklungsgeschichte* liegt vor jeder analen oder genitalen Reifung die Saugphase des Kindes, in der Lust und Nahrungsaufnahme identisch seien. Liebesobjekt ist hier allein die Mutterbrust, an der jedes Begehren ausagiert würde. Sie wird direkt vertilgt und nicht wie in den folgenden Entwicklungsstufen, die Freud in seinen *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* entwickelte, durch Ausscheidung (anal) oder Liebeskosung (genital) umworben. Nur wer sich aus dieser Prägenitalität des Verschlingen-Wollens und Verschlungen-Werdens befreit, kann als gesund bzw. beziehungsfähig gelten – was in der Psychoanalyse häufig in eins gesetzt wird. Jeder psychisch Kranke, besonders jeder Depressive bleibe dagegen in der oralen Phase stecken.

Krankheit wird in dieser Definition durch die Erfahrung eines Verlusts indiziert. Eine verweigerte Brust, ein störendes Geschwisterkind oder einfach nur eine Magen-Darmerkrankung würden im oralen Stadium zu einer so großen Enttäuschung führen, dass die eigene Furcht und Trauer nur durch Einverleibung des Liebesobjektes kompensiert werden könne. Laut Abraham bietet das Wachsen der Zähne den konkreten Anlass zu der imaginierten Besitzergreifung bzw. Verschlingung (*Versuch einer Entwicklungsgeschichte*, 140f.). Während das

mit seinen ersten Kauwerkzeugen in eine deutlich aggressivere, ambivalente Beziehung mit seiner Schutzbefohlenen. Die Angst vor dem Verlust der Mutter aufgrund der eigenen Vernichtungsphantasien sowie die Angst, aufgrund der eigenen aggressiven Impulse selbst gefressen bzw. bestraft zu werden, wechseln einander ab und nähren sich gegenseitig. Das zahnende Kleine liebt und hasst seine Mutter(brust) zugleich, weil sie für den Säugling nicht nur alles Begehrtenwerte, sondern auch alles Bedrohliche verkörpere.

Am Anfang der erwachsenen depressiven Erkrankung steht nach Abraham deswegen „die vollständige Zerreißung der Objektbeziehung“ (125) im Kindesalter durch Introjektion. Depressive bzw. Melancholiker betrauern einen nicht real nachvollziehbaren fundamentalen Verlust, der auch bei Freud in der oralen Kindheitsphase seinen Ursprung nimmt (*Trauer und Melancholie*, 203). Denn hier sind Ich und Anderer noch eins und das Kind hat somit keine Möglichkeit, sich bei Enttäuschung über Fäkalien oder Genitalien seinem Gegenüber ‚schmackhaft‘ zu machen. Stattdessen sind Depressive von dem Gedanken beherrscht, dass ihnen „ewig die Mutterbrust fließen“ solle. Abraham betont weiter: „Die Art, in welcher [Depressive] Wünsche vorbringen, hat etwas beharrlich Saugendes an sich“ (*Beiträge der Oralerotik*, 211f.). Sie werden als ungeduldige, „vampyrhafte“ (ebd.) Gemüter klassifiziert, die den stndigen Drang hätten, sich auf oralem Weg mitzuteilen. Weitere Symptome seien außerdem die Verweigerung realer Nahrungsaufnahme, der Verlust der sexuellen Libido sowie die vielen anthropophagen Träume, welche Abraham und später Felix Böhm zu Beginn der Psychoanalyse aufzeichnen.<sup>3</sup>

Medizingeschichtlich, vor allem im Bereich der Humoralpathologie, einem bis ins 19. Jahrhundert hinein relevanten Paradigma, verstand man Melancholie als Schwarzgalligkeit ( $\mu\acute{\epsilon}\lambda\alpha\varsigma$  melas „schwarz“ und  $\chi\omicron\lambda\acute{\eta}$  chol „Galle“).<sup>4</sup> Damit ist der berschuss eines kalten und trockenen Leibessaftes gemeint, der physische Störungen und abnorme psychische Zustände auslöse – mitunter aber auch als Ausweis von Genialität galt (Schipperges 965).<sup>5</sup> Schon im Mittelalter

<sup>3</sup> In ihren Überlegungen zum depressiven Krankheitsbild werden anthropophage Phantasien vor allem in den Träumen der Patienten deutlich, die ihre Kinder verspeisen (Abraham, *Versuch einer Entwicklungsgeschichte*, 129; Boehm 4).

<sup>4</sup> Der Begriff wird erstmals im *Corpus Hippocraticum* (zwischen dem 5. und 2. Jahrhundert v. Chr.) verwendet: Ein irrtümlich Hippokrates von Ks zugeschriebenes Sammelwerk, das eine Vielzahl medizinischer Texte enthält (Flashar 21).

<sup>5</sup> Ursprünglich verweist Aristoteles auf diesen Zusammenhang in seinen *Problemata Physica* (Flashar 61-72).

wurde der *amor hereos*, das heißt die Liebeskrankheit, als stärkstes Symptom der Melancholia wahrgenommen (Haage 853f.). Die Diagnose der Schwarzgalligkeit erklärte Depressionen, geistige Verwirrtheit sowie Epilepsie, Asthma und Kretinismus, also die Missbildung des Skeletts und ein aufgedunsenes Gesicht.<sup>6</sup> Auch im Krankheitsbild der Melancholiker laufen folglich eine Vielzahl körperlicher und seelischer Leiden zusammen, die die Grenze zwischen Physis und Psyche immer wieder perfor(m)ieren.

Dies ist für meine Analyse der *Menschenfresserin* zentral, denn die Protagonistin wird auf den ersten Seiten nicht nur als böse, sondern auch als traurig vorgestellt: Besonders markant sind ihre nach unten hängenden, übergroßen Mundwinkel, womit sie zugleich gefährlich und unglücklich aussieht. Die glasigen Augen und die blasse Haut mit den fiebrig geröteten Wangen verweisen neben einem augenscheinlichen Kretinismus ikonographisch auf den Topos der Melancholie. Als permanenter Begleiter folgt ihr zum Beispiel der Mond, der in der bildenden Kunst oftmals zur Unterstreichung melancholischer Stimmungsbilder eingesetzt wird und die Menschenfresserin auf jeder Seite milde lächelnd kontrastiert.<sup>7</sup> Sein Gesicht ähnelt ganz im Gegensatz zu den groben Zügen der ‚Monsterin‘ an mittelalterliche Darstellungen der Pietà: Den Kopf leicht zur Seite geneigt, scheint der Mond, die nach Nahrung lechzende Menschenfresserin wie ihr Jesuskind zu betrachten. Reske sieht hierin einen ersten Hinweis darauf, dass die Menschenfresserin als Gegentypus zur idealen Mutter entworfen ist (vgl. Reske 106).

Statt dem Mond gleich eine gebende, sanfte Mutter zu sein, macht die Depressive ihrer oralen (Mitteilungs)Bedürftigkeit Platz und zeigt in allen Textsequenzen eine maximal „feindselige Tendenz des Redens“, die Abraham als charakteristisch für den Melancholiker wertet (*Beiträge der Oralerotik*, 213). Neben den ‚Schwächen‘ und Verfallssymptomen Depressiver wird diese Aggressivität in der Psychoanalyse immer wieder als Kraft bzw. übersteigertes Selbstbild gewertet. Trotz permanenter Selbstanklagen verhielten sich depressive Patienten

---

<sup>6</sup> Bilder von „Kretins“ zeigen interessanterweise eine ähnliche Deformation wie die der Menschenfresserin: Auch sie hat eine teigig-bleiche Haut, vergrößerten Mund und Augen sowie struppiges Haar, welches im Bilderbuch durch das Tragen einer lochblattrigen Monstera verstärkt wird.

<sup>7</sup> Besonders in der Romantik gilt die Melancholie als „Epochenkrankheit“, über die der Rationalismus der Aufklärung ebenso wie die zivilisierte Entfremdung der Natur konterkariert wurde. Das Gemälde *Zwei Männer in Betrachtung des Mondes* von Caspar David Friedrich gilt als Inbegriff dieser romantischen Anschauung, in der Natur seinen Frieden zu finden (Loquai 13f.).

keineswegs demütig, was „so unwürdigen Personen geziemen würde“, sondern sind „in höchstem Grade quälerisch, immer wie gekränkt und als ob ihnen großes Unrecht widerfahren wäre“ (Freud, *Trauer und Melancholie*, 202).

Auch die Menschenfresserin scheint sich aufgrund eines ‚großen Unrechts‘, in der Logik der oralen Phase gesprochen: aufgrund einer Mangelernährung, so aggressiv gegenüber ihren Mitmenschen zu gebärden. Die erste Doppelseite liefert dafür ein einprägsames Bild: Vor der riesigen Frau, die sich auf einen massigen Tisch stützt, steht ein viel zu kleiner, sauberer Teller mit nur einer Erbsenschote. Diese Szene, die an den karg gedeckten Tisch des Suppenkaspars erinnert,<sup>8</sup> ist Zeichen dafür, dass die Menschenfresserin in der Realität hungern muss. Gleichzeitig steht dieses Gemüse für Fruchtbarkeit und Kindersegen (Zerling 156). Die kreisrund umschlossenen Erbsen gelten als Sinnbild für die Eierstöcke der Frau, die im Märchen unter anderem beim *Aschenputtel* oder der *Prinzessin auf der Erbse* zum Tragen kommen, welche ihre Heiratsfähigkeit durch das Aufspüren dieser Pflanze beweisen müssen. Die Menschenfresserin hat angesichts der Kargheit der einzelnen Schote ihre Fruchtbarkeit jedoch aufgezehrt. In diesem Bild ist der grundlegende Konnex des depressiven Krankheitsbildes eingeschlossen: die Koppelung von realem Hunger und unbefriedigter Libido.

Die Protagonistin macht sich aus diesem Grund auf die Suche nach einem ‚Schlingel‘, den sie ‚verschlingen‘ kann (Dayre und Erlbruch 7). Mit diesem Wortspiel gebärdet sie sich ganz infantil und verdeckt das schreckliche Ziel ihres Begehrens: das Fressen des eigenen Sohnes. Zwar wird dieser erst zum Ende des Buches in Szene gesetzt, nachdem die Menschenfresserin bereits eine Reihe von Kindern als zu dünn oder zu dick, zu schlau oder zu hässlich verschmäht hat (Dayre und Erlbruch 11-12, 13-14). Doch wird er in dieser Sequenz als eigentlicher Grund ihrer Mangelernährung offenbar: Auf den letzten Seiten, kurz vor dem eigentlichen Skandalon, wird ein in sich versunkener, tanzender Junge gezeigt, der seine Mutter offenbar nicht wahrnimmt. Wir sehen einen etwa 6-jährigen Buben in Schuluniform, der auf einem Tisch die Ziehharmonika spielt, die Augen lächelnd auf sein Spielzeug geheftet, während das Monster ausgemergelt auf ihn zustolpert. Die Menschenfresserin macht sich, offenbar geplagt von emotionalen Verlustängsten gegenüber dem gerade ins Schulalter gekommenen

<sup>8</sup> Vgl. hierfür meinen Artikel über den Suizid des Suppenkaspars, der von der immer gleichen Suppe auf dem Tisch indiziert wird. Auch diese ‚Mangelernährung‘ endet in einem Infantizid in Form eines Selbstmords (Boog-Kaminski 396–402).

Jungen, auf den Weg, ihn für immer in sich einzuschließen. Die Introjektion des Liebesobjektes, die in der Psychoanalyse symbolisch verstanden wird, wird hier ‚real‘ vollzogen. Der Kannibalismus erweist sich als Verhandlung eines tiefen Ambivalenzkonflikts der Mutter, die ihr Kind nicht gehen lassen kann und das verlorene Objekt in ihrem Ich wieder aufrichten will: „Das Verzehren des Fleisches [des Anderen] wird mit seiner Wiederbelebung gleichgesetzt.“ (Abraham, *Versuch einer Entwicklungsgeschichte*, 129)

Allerdings wird dieses augenscheinliche Heilmittel zugleich zum Höhepunkt ihres Krankheitsausbruchs: Mit dem Auffressen des Kindes, also des auch psychischen Anderen, zerfällt ihr Ich. Die Trauer um den nun toten Jungen ist so groß, dass die Protagonistin seinen Mord nur auf ein Außen verschieben und sich selbst dislozieren<sup>9</sup> kann: „Gebt mir einen Kleinen [...] Man hat mir meinen genommen. Man hat mir meinen gefressen“, klagt sie am Schluss (Dayre und Erlbruch 30). Bevor es jedoch zu diesem traurigen Gipfelpunkt kommt, wird der Weg der Depressiven als Wechselspiel zwischen Verzweiflung und Raserei inszeniert. Die Manie (altgriech.: Raserei) wird in der Psychoanalyse als komplementäre Kehrseite der Depression gewertet, welche die Traurigkeit in maßlose Lust verkehrt (Abraham, *Versuch einer Entwicklungsgeschichte*, 156-161).

So sehen wir die Menschenfresserin auf der zweiten Seite bereits mit nach oben gezogenen Mundwinkeln (Dayre und Erlbruch 7f.). Statt einer freudigen Mimik geben sie ihr einen wahrlich ‚verbissenen‘ Ausdruck. Die Menschenfresserin verspürt in dieser manischen Phase nur den kraftvollen Drang, ein „appetitliches“ Kind zu finden. Vor dem Hintergrund einer kargen Landschaft wird ihr großer Körper immer wieder als ein „vorwärtsdrängender“ inszeniert,<sup>10</sup> der sich durch niemanden stoppen lässt. Die deformierten Hände greifen stets nach der nächsten Doppelseite oder den Kindern, die die Menschenfresserin auf ihrer Reise entdeckt. Doch kann keines von ihnen ihren Verlust ersetzen. Bei einem dicken Jungen kreischt sie: „Was denn, diese Kummerseele? Die verstopft mir ja die Kehle!“ (Dayre und Erlbruch 12) Bei einem schwarzen Jungen, der

---

<sup>9</sup> Reinhold Göring nennt die „Kollokation“ als Grundmotiv aller Einverleibungsphantasien: Zwei Dinge würden an einem Ort zusammengebracht, führten aber keineswegs zur „Auflösung der Differenzen“, sondern zur „Ortlosigkeit des Subjekts“ (61), wie sie die Menschenfresserin am Schluss illustriert.

<sup>10</sup> Während das anale Stadium eher konservativ, verlangsamende Tendenzen habe und seine Lust aus Zurückhalten und Ausscheiden speist, ist das orale Stadium besonders in der Manie rücksichtslos, „vorwärtsdrängend“ (Abraham, *Beiträge der Oralerotik*, 214).

an einer Tankstelle arbeitet: „Jener da, der ist nicht häßlich. Ihm fehlt nur eine Hand, wie gräßlich!“ (Dayre und Erlbruch 14) Ihre orale Unzufriedenheit, ihr eigentlich nicht zu tilgender seelischer Hunger wird immer größer, ihre Suche daher immer verzweifelter. Im ganzen Land ist sie „unentwegt hinter den Gören her, untersucht sie und [befühlt] sie mit gierigen Händen“ und steigert zugleich ihre feindseligen Reden: „dann werde ich nicht nur eines essen, sondern tausendundeins!“ (Dayre und Erlbruch 16)

Das Ich macht sich in der Manie von jeglicher Hemmung frei: „Während in der depressiven Phase alles zur Lebensverneinung, zum Tode drängt, fängt der Manische sein Leben neu an“ (Abraham, *Versuch einer Entwicklungsgeschichte*, 156). In der oral-kannibalistischen Logik des Krankheitsbildes heißt dies: Der Manische kann sein Liebesobjekt tatsächlich auffressen. Er wird von Freud als „Heißhungriger“ beschrieben (Freud, *Trauer und Melancholie*, 208), während Abraham seine „Freßsucht“ betont (*Versuch einer Entwicklungsgeschichte*, 157). Die Manie wird noch stärker als die Depression als „Orgie von kannibalischem Charakter“ (Abraham, *Versuch einer Entwicklungsgeschichte*, 159) gewertet und mit dem „Urverbrechen der Menschheit“ (Abraham, *Versuch einer Entwicklungsgeschichte*, 159), der Totem-Mahlzeit in Beziehung gesetzt. Als Ursprung der Entstehung von Kultur entwirft Freud in *Totem und Tabu* eine Szene, in der eine von einem gewaltigen Vater beherrschte Bruderhorde in plötzlicher Manie ihren Erzeuger tötet und verschlingt. Auch phylogenetisch wird die Entwicklung des Menschen also von einem oral-kannibalistischem Stadium abgeleitet (Freud, *Totem und Tabu*, 426f.) und verweist auf einen wichtigen Ursprung der Krankheit der Menschenfresserin: ihre Wurzeln im vermeintlich Primitiven.

### **Krankheit und Primitivität**

Analoge Vorgänge zur kannibalischen Ursprungsszene Freuds findet die Psychoanalyse in der Analyse sogenannter „primitiver“ Völker, wie die sich gleichzeitig etablierende Ethnologie und Ethnopschoanalyse bekräftigen. Die ontogenetische Entwicklung des Individuums wird mit den Riten ‚echter‘ Kannibalen verglichen, die anhand prähistorischer bis gegenwärtiger Zeugnisse dokumentiert werden. Ein Schüler Abrahams, Felix Boehm, findet sie in Europa im Mittelalter und danach primär in Afrika, Amerika und Australien: „In allen Zonen ist die Anthropophagie verbreitet gewesen, doch ist sie heute wesentlich im Gebiet der Tropen zu Hause“ (Boehm 11). Dabei identifiziert er zwei Gründe für den realen Kannibalismus: einerseits Rachsucht und der Wunsch nach

völliger Vernichtung des Feindes; andererseits das Begehren, den Verstorbenen über das Aufessen zu konservieren. Auch hier wird eine Ambivalenz deutlich: Vernichtungs- und Erhaltungswunsch wechseln sich ab, wie es für das frühkindliche oral-kannibalistische bzw. das erwachsene depressive Stadium beschrieben wird.

Besonders deutlich wird in den von Boehm gesammelten Stammesritualen die animistische Idee, sich über Einverleibung die Kraft und Stärke des Anderen anzueignen. Boehm betont: „Überall sehen wir [...], daß der Geist und die Tugenden des Verzehrten in den Besitz des Essenden übergehen sollen“ (21), unabhängig ob Verwandter oder Feind. Anthropophagie wirkt auch in diesem Diskurs nicht nur nährend, sondern heilend: Besonders gern würden einige Stämme daher junge Menschen essen, weil sie mit ihren gesunden Körpern Krankheit ebenso wie Alter kurieren könnten (Boehm 29). Der ‚Primitive‘ wird also aus therapeutischen Gründen zum Kindsmörder. Hier vermischen sich Kannibalismus, Krankheit und Amoralität, obwohl die Ureinwohner nicht als psychisch krank gewertet werden. Dennoch werden ihre Rituale einem frühkindlichen, regressiven Stadium gleichgesetzt und mit den Phantasien von Neurotikern und den Taten von Psychotikern – besonders der Schizophrenie – gleichgesetzt (Boehm 36).

In der aktuellen Geschichts- und Völkerkunde werden diese Zuschreibungen dagegen als westliches Konstrukt gewertet, welches den Kolonialismus, also den eigenen Einverleibungsdrang gegenüber fremden Völkern, ideologisch rechtfertigen sollte. Vor allem mit Eroberung der Neuen Welt wurde Anthropophagie zu *der* „europäischen Metapher für das Anderssein, für das Nicht-Zivilisierte“ (Zika 75). Selbst der Name „Kannibale“ beruht bereits auf einem Irrtum (ähnlich der Bezeichnung Indianer durch Kolumbus): Als die Spanier die Antillen annektierten, fanden sie einen Stamm vor, der vermeintlich Menschenfleisch aße und „Cannibal“ gerufen würde. Tatsächlich handelte es sich aber um den Stamm der „Cariben“, denen keine anthropophagen Riten nachgewiesen werden konnten und deren Namen die Spanier nur falsch hörten (Röckelein, *Einleitung*, 13). Im Zuge der voranschreitenden Eroberung Amerikas wurde den Eingeborenen jedoch vermehrt und äußerst detailreich das Verspeisen der eigenen Verwandten ebenso wie der Feinde unterstellt und oftmals damit einhergehend: Inzest und Kindstötung (vgl. Menninger). Die Geschichtswissenschaft geht jedoch bei diesen Zeugnissen von einem autopoietischen System aus, das vor allem aus Projektionen und Rechtfertigungswünschen gespeist

wurde und sich aus stark überlappenden intertextuellen Referenzen nährt.<sup>11</sup> Die psychoanalytische Idee eines rein symbolischen Kannibalismus – der nur als Projektion auf den Anderen besteht – wird innerhalb der völkerkundlichen Wissenschaften damit übernommen,<sup>12</sup> revidiert aber gleichzeitig auch die von Freud gezeichnete Ursprungsszene der Psychoanalyse: den tatsächlichen Mord der Urhorde am Vater und seine Verspeisung.

Die Zusammenführung von psychischer Depressivität und Primitivität findet allerdings auch in der *Menschenfresserin* statt. Ihre Krankheit wird im Verlauf der Geschichte als regressiver Zustand visualisiert. Die Menschenfresserin vermischt Aspekte des kranken Menschen mit denen des primitiven Kriegers, des wilden Tiers – dem eigentlichen Menschenfresser<sup>13</sup> – und dem Pflanzlichen. Ihr augenscheinliches Natur-Kultur-Mischverhältnis lässt die Protagonistin wie ein wirkliches Monster erscheinen: „[Das Monster] ist ein Mixtum mindestens zwei getrennter Bereiche [...] [*und hinterfragt*] die Gesetze der Natur, der Gesellschaft, der Religion, der Ästhetik und des Geschmacks“, wie Borgards et. al. festhalten (9). Bereits ihre Erscheinung zeugt davon: Neben ihren monströsen Körperteilen und dem viel zu großen, kannibalischen Mund wird sie durch eine *Monstera deliciosa* auf ihrem Kopf als Angehörige des Reichs der unzivilisierten Natur gekennzeichnet.<sup>14</sup> Statt lächerlich oder absurd erscheint sie wie eine monströse Kriegerin, die mit einem Federhelm bestückt in den Kampf zieht. Reske versteht die Protagonistin daher als Symbol des Scheiterns der Menschheit, „bei dem Versuch, durch Kultur ihre Natur zu überwinden“ (Reske 104). Des Weiteren in *Flicken*, mit stets ungleichen Schuhen gekleidet, wird sie zur systematischen Grenzgängerin, die sich „gegen jede Entwicklungslogik sperrt“ (Bogards et al. 9).

<sup>11</sup> Manche Ethno- und Archäologen behaupten sogar, dass ritueller Kannibalismus grundsätzlich eine Fantasie sei: Als erster William Arens in *The Men-Eating Myth* von 1979 und aktueller Annerose Menninger, die deutlich macht, wie stark die vermeintlichen Augenzeugenberichte in ihrer Beschreibung oft detailgetreu aufeinander aufbauen.

<sup>12</sup> Vgl. dazu auch Claude Lévi-Strauss' *Das Ende des Totemismus*, in dem er die europäische Debatte um den Totemismus-Kult primitiver Völker mit dem gleichzeitig aufflammenden Hysterie-Diskurs gleichsetzt und sie als Versuch wertet: „Geisteshaltungen aus unserer Welt [...], die unvereinbar sind mit der Forderung einer Diskontinuität zwischen Mensch und Natur“, hinauszuerwerfen (Lévi-Strauss 9).

<sup>13</sup> Als Menschenfresser gelten umgangssprachlich ausschließlich Tiere. Dabei gehen auch bei diesen Hai-, Löwen- und Tigergeschichten Fiktion und Fakt stark durcheinander (Ludwig S.).

<sup>14</sup> Die *Monstera* ist eine tropische Kletterpflanze, die in jungem Zustand dem Dunkeln entgegenwächst. In China gilt sie daher als Symbol für die Erfüllung von Träumen (Zerling 231).

Die Protagonistin steht in dieser Aufmachung den anderen erwachsenen Figuren im Buch antagonistisch gegenüber. Besonders in einer Szene bewegt sie sich an einer Gruppe Menschen vorbei, die Zylinder und Kostüme tragen, wodurch der Bereich der Zivilisation markiert wird (Dayre und Erlbruch 15f.). Unter ihnen befindet sich auch der Mond, der unter seinem Gewand ein Kind versteckt hält. Die durch ihn versinnbildlichte, idealisierte Weiblichkeit wird durch eine Frau mit strengem Bleistiftrock ergänzt, die sowohl für die Domes-tizierung als auch Emanzipierung der Frau stehen könnte. Zudem gehen ihnen zwei männliche Gestalten mit Hüten und dicken Mänteln als Zeichen des Patri-archats voraus. Nicht nur laufen diese Figuren in die entgegengesetzte Richtung, auch ‚zerschneiden‘ ihre aus einem gleichmäßigen Muster geschnittenen Kör- per das Flickkleid der Menschenfresserin. Während die erwachsenen Figuren in den Vordergrund montiert sind, ist die Protagonistin nur als Versatzstück hinter ihnen zu sehen. Sowohl ihre immer größer werdende Zerrissenheit als auch die Zerstörung, die von der zivilisierten Bevölkerung ausgeht, wird hier ersichtlich: Die Krankheit bzw. der Hunger der Menschenfresserin steigert sich bis zum Äußersten, weil ihre Mitmenschen ihr Nähe und Speise verweigern.

Auf der nächsten thematischen Doppelseite sieht man sie in leeren Städten, vor verschlossenen Türen toben, bis sie sich auf einen einsamen Stein im Meer verzieht und zu betteln anfängt: „Gebt mir ein Kleines, bitte! Ein einziges nur!“ (Dayre und Erlbruch 19f.) Die Verbannung stößt sie in immer größere Ver- zweiflung und Einsamkeit. Statt Kindern werden der Protagonistin riesige Bir- nen und Steaks von den Erwachsenen gebracht, allerdings mit größtmöglichem Abstand. Die böse Frau verschmäht dieses sie nicht nährnde Essen und zerfällt zusehends. Vom kranken Monster mutiert sie zu einer einsamen, monströsen Gottheit: Wie ein Totem und zugleich eine melancholische Ikone ist sie auf dem Felsen ausgestellt, die traurig-verrückten Augen gen Himmel gerichtet, der Kopf wie eine groteske Statue nach oben verdreht. Das Bilderbuch bringt damit „eine kollektive Schuld auf die einsame Bühne der Krankheit“ (Horn 302), wie Eva Horn es als Quintessenz der psychoanalytischen Definition von Depression beschreibt.

Die depressive Menschenfresserin wird zum ikonischen Mahnmal des allge- mein menschlichen Begehrens: Mit ihr werden die Mitmenschen an die eigene Urphantasie erinnert, die eben nicht in einer freudianischen Tötung des Va- ters, sondern in dem Verzehr der Mutter besteht und zugleich in der Phantasie, von ihr gefressen zu werden. Eine matriarchale „Urphantasie“ (Laplanche und

Pontalis), die in der Psychoanalyse mit Abraham vorgezeichnet, aber erst viele Jahre später mit Melanie Klein zum Kernpunkt der Psychoanalyse wurde (vgl. Klein). Statt väterlichem Ödipus wird der Anfang jedes Begehrens und damit auch (kulturellen) Schuldkomplexes im mütterlichen Kannibalismus gesehen. Der (männliche) Primitivismus-Diskurs muss daher um einen weiblichen historisch-anthropologischen Hintergrund erweitert werden, der die Frau als kindsfressende Mörderin propagiert: die Hexenverfolgung.

### Krankheit und Hexerei

Der kannibalische Infantizid, wie ihn die Menschenfresserin begeht, ist eines der wichtigsten Motive der Hexenjagd. Wie u. a. die Historikerin Hedwig Röckelein hervorhebt, wurde dieses Motiv nicht nur genutzt, um die vermeintlich dämonischen Frauen zu verbrennen, sondern im europäischen Frühmittelalter sogar, um sie selbst zu essen (s. Röckelein „Hexenessen“). Um diesen grausamen Akt zu rechtfertigen, wurden Geschichten von bösen Weibern verbreitet, die besonders junge Kinder oder sogar Ungeborene umbringen, um sich an deren Eingeweiden oder Blut zu stärken. Neben dem Mord wird der kindliche Körper in diesem Diskurs ganz zentral als Zauber- und Heilmittel in Szene gesetzt, wie schriftliche und bildliche Darstellungen bis in das 17. Jahrhundert zeigen (vgl. Zika 57-116). Besonders die überlieferten Illustrationen nutzen den Sabbat, das vermeintlich regelmäßige Fest der Hexen mit dem Teufel, als markante Szene, um die ‚böse‘ Medizinkunst der Hexen auszustellen.<sup>15</sup> Die tanzenden und fressenden Frauen haben Körbe und Töpfe mit Kinderleichteilen um sich verteilt, offenbar um ihre Zaubermittel herzustellen. Auch verschiedenste Flaschen sowie Bücher verweisen auf ihre magische Heilpraxis.

Diese Verbindung von Kannibalismus und Heilkunst kann bis ins 18. Jahrhundert jedoch mit einer tatsächlich weit verbreiteten Praxis des medizinischen Kannibalismus kurzgeschlossen werden. Der Historiker Richard Sugg betont, wie lange „the curative powers of human flesh“ in Form von Körperteilen und Blut – „usually drunken or topically applied“ – in verschiedenen europäischen Ländern von Ärzten empfohlen wurden (225). Er sieht die Ursprünge dieser kannibalischen Praxis einerseits bei Paracelsus und dessen Nutzung der „Mumia“ liegen, also von zerriebenen Leichteilen, welche bis 1920 zu einem liqui-

<sup>15</sup> Hier ist auch der Konnex zwischen der Hexen- und Judenverfolgung deutlich, die ebenfalls immer wieder als „Kinderfresser“ verschrien wurden (Baudy 260f.).

den Markt alter und neu hergestellter Mumien führten (Sugg 234). Andererseits sei es besonders der christlich-eucharistische Gedanke, der diese Medizinkunst anheize: Christi Körper und das (symbolische) Trinken seines Blutes wird im Katholizismus in Form des Messopfers als reinigend und allheilend angesehen (Sugg 230).<sup>16</sup> Gerade dieses eucharistische Denken fließt wiederum in den Hexendiskurs ein.

Das Erstarken des Christentums führt in den Hexendarstellungen ab der Frühen Neuzeit das machtvolle Symbol des unschuldigen Kindes ein. Auf Drucken und Radierungen sieht man nun hauptsächlich männliche Kinder, die von den Frauen im Ganzen geröstet oder in Suppe gekocht werden. Besonders in einer Federzeichnung von Jacques de Gheyn namens „Hexenszene mit Vampir“ (ca. 1600) wird ein nackter, männlicher Kindskörper in den Vordergrund gerückt, während sich eine Frau mit bloßem Rücken über ihn beugt – wahrscheinlich um sein Blut zu trinken. Hier zeigt sich die Verbindung der Hexe mit dem Vampirismus. Die Darstellung weiblichen Kannibalismus‘ beschränkte sich keineswegs auf den Verzehr des Fleisches, sondern wird als „blutdürstige Bestialität“ (Zika 87) in allen möglichen Varianten ausgestellt, die stets eine sexuelle Färbung haben.<sup>17</sup>

Bei de Gheyn ist die Szene dementsprechend ambivalent angelegt: Durch die Rückenfigur der Frau ist fast nicht zu entscheiden, ob sie sich fürsorglich über den Jungen beugt oder ihn aussaugt. Ob sie ihn küsst oder beißt.<sup>18</sup> Nur der leblose Körper des Kleinen, der allerdings ebenso vor Hingabe entspannt sein könnte, sowie ein langer Knochen am Boden und aufquilmender Rauch zeugen von der Unheimlichkeit der Szenerie. Gleich der Menschenfresserin wird die kannibalische Hexe damit als Inbegriff einer „moralische[n] Unordnung“ visualisiert, die offenbar in einer als aggressiv angenommenen weiblichen Sexualität

---

<sup>16</sup> Anna Bergmann betont, dass das medizinische Denken noch heute mit kannibalischen Motiven operiere, wenn zum Beispiel die Transplantation von Organen lebensverlängernd wirken soll (277-314). Das Essen der Plazenta, wie es gegenwärtig in Tablettenform beliebt ist, oder die Verpflanzung fötalen Gewebes zur Erneuerung erwachsener Körper verweisen außerdem auf die ursprüngliche Idee, dass die Kraft und Jugend junger Kinder heilend wirken kann.

<sup>17</sup> Neben der Vampirin waren Darstellungen der Hexe als Werwolf äußerst beliebt: Charles Zika betont, dass diese mythologische Vermischung besonders im 16. und 17. Jahrhundert mit einem Fehlen realer Hexenbedrohung einhergeht. Lucas Cranach und Georg Kress bieten hier eindrucksvolle Illustrationen, die die „orale Aggression des Wolfes“ mit den Hexenfesten gleichsetzt (Zika 99).

<sup>18</sup> Ein Motiv, das ganz prominent in Kleists *Penthesilea* ausgearbeitet wurde, die als mythologische Frauengestalt ebenfalls ein Urbild für den Zusammenhang weiblicher Liebe und Verspeisung des Mannes liefert (Görling S.).

begründet liegt (Zika 76). Ihr Urbild ist die *vagina dentata*: Ein mit Zähnen ausgestattetes weibliches Sexualorgan, das nicht nur kastriert, sondern den ganzen Mann verschlingt und in der Psychoanalyse eines der wichtigsten Motive anthropophager Träume von Männern ist: Viele männlichen Patienten imaginieren neben dem Verschlingen der eigenen Kinder stets, wie ihre Ejakulation „ausgesaugt“ und ihr Glied zerkaut würde (Gerlach 211f.). Das dergestalt männliche Urtrauma, das wiederum eine Fülle anthropophager, erotischer Phantasien und Perversionen freisetzt, ist das durch die eigenen Zähne erfahrene kannibalistische Potential, in höchster Befriedigung an dem Anderen zu nagen und ihn zu verschlingen. Inzest und Fresswunsch werden vereint.

Diese sexuelle Konnotation der Anthropophagie wird auch am Höhepunkt des Bilderbuchs deutlich: Bereits wie eine anorektische Figur erscheinend,<sup>19</sup> stolpert die Menschenfresserin vom Meer in den Raum, in dem der „niedlichste Bengel auf Erden“ (Dayre und Erlbruch 23) im Matrosenkostüm eine Ziehharmonika spielt. Die glasigen Augen scheinen ihr nun fast aus den Höhlen zu fallen. Die ebenfalls viel zu großen Hände der Menschenfresserin arbeiten sich zu dem auf dem Tisch tanzenden Jungen vor, dessen Haut „nicht zu rosa“ ist und dessen Augen wie „Apfelgelee“ glänzen (Dayre und Erlbruch 23). Diese Beschreibungen gleichen geradezu romantischen Liebesmetaphern, die den Konnex melancholischer Liebeskrankheit und oraler Libido einfangen. Auch das Lachen des Jungen „konnte das Verlangen eines jeden reizen, der so lange gehungert hatte“ (Dayre und Erlbruch 23). Das Kind spielt auf einer Harmonika, die ebenso wie der Mond und das Meer Insignien des Melancholiediskurses sind, und die Mutter betören. Die Reize scheinen durchaus von dem Jungen auszugehen: Er bietet sich der Mutter wie auf einem Präsentiertisch an und vollführt einen freudigen Totentanz. Das eine Bein ist keck aufgestellt, sodass das freie, speckige Knie, das in der anthropophagen Traumsammlung von Eltern tatsächlicher Dreh- und Angelpunkt des Verspeisens ist,<sup>20</sup> der Menschenfresserin entgegenblinkt. Die Liebeskrankheit, manifest nur in der monströsen und später sich zersetzenden Gestalt der ‚Monsterin‘, zeigt sich folglich latent ebenso

<sup>19</sup> Zika betont, dass die wollüstige junge Hexe immer mehr von der alten Frau „mit ihren schlaffen und ausgetrockneten Brüsten“ abgelöst wurde (101). Ein gegensätzliches bzw. sich ergänzendes Paar, das auch durch die erst kraftvolle und dann gänzlich ausgelaugte Menschenfresserin eingefangen wird.

<sup>20</sup> Eindringlich wird dies in den Patientenzeugnissen von Alf Gerlach beschrieben: Besonders die Beinchen der Kinder werden gleich „Putenschenkeln“ gebraten imaginiert und oft mit Attributen wie „speckig“ oder „süß“ versehen (208f.).

in der Darstellung des Sohnes, der sich ihr feilbietet. Sie ist Sache der blassen Hexe wie des rosigen Jünglings und kann nur in ihrem Wechselspiel bestehen.

Gerade diesen paradoxen Zusammenhang beschreibt die Psychoanalytikerin Marie Langer in ihrer Studie *Das Gebratene Kind und anderen Mythen* (1957). Neben der in Argentinien weit verbreiteten Erzählung von einem Kindermädchen, das den Eltern ihren Säugling zum Fressen serviert habe, analysiert Langer *Hänsel und Gretel* sowie *Schneewittchen* neben in der Tagespresse kolportierten grausamen Geschichten über die First Lady Argentiniens: Evita Péron. Ob Dorferzählung, Märchen oder Zeitungsartikel – alle Narrative lassen Frauen als kindsmordende Hexen erscheinen und machen dabei auf den ambivalenten Ursprung dieser Phantasie aufmerksam: „In allen drei Mythen verwandelt sich eine gütige bzw. mütterliche Frau plötzlich zu einer schreckenerregenden Gestalt [...] in die Gestalt der kastrierenden und verfolgenden Mutter.“ (Langer 35) Diese Metamorphose ereigne sich allerdings nicht aus reiner Furcht vor der weiblichen Potenz, sondern da sich das Gegenüber dieser Frauen vor den eigenen Wünschen fürchte: „Wer an die kannibalischen Wünsche der Mutter glaubt, [fürchtet], was man ihr in frühester Kindheit am liebsten angetan hätte.“ (Langer 27) Daher seien die Hexen der Märchen- und Mythengeschichten auch stets unersättlichen Kindern gegenübergestellt, die wie bei *Hänsel und Gretel* nur aufgrund der Armut der Eltern verstoßen und daraufhin gefressen werden müssen. Kannibalistische Triebe sieht Langer ganz eindeutig im großen Hunger des Kindes und nicht im Tötungswunsch der Mutter begründet. Sie appliziert diesen Hunger jedoch nicht auf primitive oder regressive Stadien, sondern zeigt anhand von gegenwärtig kolportierten Geschichten, wie dominant diese Ideen in den zivilisierten Gesellschaften sind und wie diese die vermeintlich mächtigen, bösen Frauen zu ihren Opfern machen.

Im Bilderbuch ist es letztlich auch die Mutter, die leidet. Während der zentrale kannibalistische Akt durch einen aufkreischenden Affen visualisiert wird (Dayre und Erlbruch 25f.),<sup>21</sup> sehen wir die Protagonistin zum Ende des Kinder-

---

<sup>21</sup> Diese Szene kann keineswegs als reiner *comic relief* gewertet werden, wie er in der Kinder- und Jugendliteratur häufig eingesetzt wird, um grausame Themen zu verharmlosen. Gerade im Bild des Affen, als menschenähnlichstem Säugetier, treffen sich Wildheit und Kindlichkeit: Auf der Trommel wirbelnd, scheint er einerseits das Crescendo dieser Tat zu untermalen, andererseits aber auch den Gewaltakt als Spiel zu inszenieren, an dem die kindliche Lust evident wird. So wird das Bilderbuch durch eine Frontispiz-Darstellung gerahmt, die ein Mädchen beim Himmel- und Hölle-Spiel zeigt. Die Geschichte der Menschenfresserin erscheint damit auch auf der Metaebene als kindliches (Imaginations)Spiel, das zwischen dem Grausamen und Herrlichen changiert.

buches abermals wie ein Totem auf dem Stein sitzen: diesmal aus Trauer und Verzweiflung um ihren verschlungenen Jungen. Während sie wieder die Augen gen Himmel verdreht, heißt es im Text: „Noch heute kann man im ganzen Land ein raunendes Klagen hören [...] wie der Wind und das Meer“ (Dayre und Erlbruch 30f.). Die böse Menschenfresserin wird zu einer bemitleidenswerten Figur, die sich nicht mehr mit ihrer Tat identifizieren kann. Statt ihrer Klage wird eine Anklage laut: Die kranke Frau erscheint als Opfer ihrer Umgebung – neben den sie ausschließenden Erwachsenen ihres eigenen kokettierenden Jungen. Ihre Geschichte wird zum Zeichen eines unerfüllten oder in diesem Fall sogar überfüllten Begehrens, das jede Mutter-Kind-Beziehung durchzieht und von der Allgemeinheit verdrängt wird. Wie in der Geschichte vom gebratenen Kind oder dem Märchen von Hänsel und Gretel wird mit *der Menschenfresserin* ein polyvalenter Mythos freigelegt, in dem die vermeintliche Krankheit bzw. der Wahnsinn der Mutter plötzlich als natürlicher Zustand erscheint. Erst mit dem wirklichen Vollzug und damit Austritt aus dem symbolischen Liebesfuror wird dieser kannibalistische Logos durchbrochen und erweist sich auch auf der ästhetischen Ebene als ein der Menschenfresserin angetanes Ge- bzw. Verbrechen.

### „Naturwüchsige“ Bindungen zerschneiden: Das Collageprinzip

Die Kraft des Krankheitsbildes, vermeintlich sichere Beziehungs- ebenso wie Deutungsstrukturen aufzulösen, wird im Bilderbuch durch das Verfahren der Collage eingefangen. Der Illustrator Erlbruch zeigt seine vom Wahn zerfressene Protagonistin als einen aus mehreren Bögen zusammengesetzten Körper, der sich durch eine ebenso collagierte Umwelt bewegt. Das Kostüm der Menschenfresserin ist aus verschiedenem Muster- und kolorierten Packpapier gefügt, aus dem die Kohlezeichnungen des Kopfes und der Hände zwar scharf konturiert, aber mit blasser Farbigkeit hervorblitzen. Die Räume, Strände, Felsen, das Meer und die Stadt sind ebenfalls aus verschiedenen Papieren zusammengesetzt und lassen die Protagonistin wie durch eine Traumlandschaft ziehen. Der Illustrator selbst charakterisiert diese Umgebung als eine „Mischung von Bauhausarchitektur, romanischer Kirche, schwedischer Scheune plus Meeresnähe. Schwer zu bestimmen, wo das sein könnte“ (Erlbruch 10).

In seinem Schaffen oft von japanischen Farbholzschnitten inspiriert, nutzt Erlbruch neben der Collage deren Durcheinander von Vor- und Hintergrund, Fläche und Tiefe, um auf die Verschiebbarkeit der Elemente bzw. ihren nicht

festen Zustand hinzuweisen. Die „transformative Körperlichkeit“ (Borgards et al. 10) der ‚Monsterin‘ wird durch das Ineinander der Bildebenen sowie den permanenten Wechsel von Stofflichkeiten verstärkt. Aus diesem Grund haftete der Collage auch bis in die 1990er der Makel des Unkindgemäßen an: Die zerschnittenen und verklebten Teile beinhalteten immer die Gefahr, „dass die Bilder in ihrer Wirkung auf das Kind außer Kontrolle geraten konnten“ (Thiele, *Zwischen Bilderbuch und Kunst*, 40) anstatt einfache und lineare Erzählungen zu liefern, wie es Markt und Pädagogik bis in die Gegenwart fordern (vgl. Norrick-Rühl).

Eben diese chaotisierende, aufreibende Bildwirkung wurde traditionell von der Avantgarde forciert. Sowohl die Kubisten als auch später Surrealisten, Dadaisten und Expressionisten holten die Bedrohlichkeit der Zwischenkriegszeit durch das Zerschneiden und Montieren verschiedener Stoffe und Materialien ein. Plötzlich hielten alltägliche Gegenstände Einzug in die Hohe Kunst; ebenso wurden Perspektiven aufgelöst und Körper in ihrem Bezug zur Außenwelt dargestellt. Statt den klassischen, geschlossenen Objekten entdeckt die Avantgarde das Grotteske, das Offene, weshalb sie später auch von den Nationalsozialisten als krankhaft bzw. „entartet“ eingestuft wurde. Die Collage lieferte die Möglichkeit, „unerwartete Gegenüberstellung, Willkür der räumlichen Beziehungen, Verwandlung und Irreführung“ im Bild statthaben zu lassen (Wescher 152). Sie wird daher als Zeichen „eines melancholisch erfahrenen Verlustes einer verlorenen Totalität“ (Vogel 169) verstanden – ein ähnlicher Zustand, wie er von der Psychoanalyse als Grund für das depressive Krankheitsbild bewertet wird. Im Bilderbuch wird mit dem collagierten Verfahren ganz deutlich auf die Zerrissenheit und Fragilität der Menschenfresserin abgehoben, die trotz ihrer Grausamkeit und gewaltigen Monstrosität immer wieder auseinanderzufallen droht. Durch die Technik der Collage werden ihre Verwundbarkeit, ihre tatsächlichen Schnittflächen offenbar. Selbst die ausgestreckten Arme, Prinzip des Vorpreschens und der kannibalischen Aggressivität, scheinen jeden Moment herabzufallen. Aktion wird zur Passion.

Allerdings enthält die Technik des Zerschneidens und Verklebens nicht nur eine Wiederholung des Verlustes, sondern auch eine Kampfansage. Besonders der Dadaist Raoul Hausmann, Gründungsvater des Club Dada, betont in seinem Manifest die krieglerische Logik der Collage. Er nennt sie ein „Stoßver-

fahren“<sup>22</sup>, das die Ausschnitte nicht mehr organisch zusammenfasst, sondern „kollidieren und explodieren“ lässt (Hausmann 105). Auch die Menschenfresserin erscheint mit ihrem zusammengeschnittenen Körper zwar einerseits fragil, andererseits aber ebenso ausufernd – als könne sie selbst gleich explodieren und ihre Umgebung mit sich reißen. Mensch und Umwelt sind durch die Collage aus einem Material gemacht und lassen die Grenzen zwischen Innen und Außen, fiktiv und real, ebenso wie krank und normal noch fließender werden. Ihr clowneskes Kleid sowie die verklebte Landschaft, in die sie oft scheinbar unbeholfen einmontiert ist, visualisiert ihren Kampf mit der Wirklichkeit. Ebenso wie sie von den erwachsenen Kostümen im Mittelteil des Buches durch eine Montage zerschnitten wird, kann sie durch ihre Flickenhaftigkeit bei der Suche nach einem Kind immer wieder plötzlich hinter einem Fels oder einer Tanksäule auftauchen. Außerdem verwandelt sich ihr Körper durch das mobile Zusammengesetztsein zum Ende in eine melancholische Ikone, einen Totem auf dem Stein.

Im Zerschneiden und Zusammenkleben der verschiedenen Bildelemente wird damit nicht nur Monstrosität, Verletzung und Schwäche dargestellt, sondern Krankheit als eine autonome Kraft inszeniert. Denn gerade der zerstückelte, anormale Zustand der Menschenfresserin macht es möglich „naturwüchsige Verbindungen“ aufzubrechen, die die Avantgarde vor allem als „Ideologien von Wachstum und Vermehrung“ (Vogel 164) zerstören will. Im Bilderbuch sind es die vermeintlich „naturwüchsigen Verbindungen“ von Mutter und Kind, Primitivität und Zivilisation, die auseinander dividiert und neu verklebt werden. Neben der Geschichte einer Kranken erweist sich damit die ‚kranke‘ Ästhetisierung als liminaler Grenzraum: Die depressive Protagonistin und ihre collagierten Wirklichkeit ergeben eine Welt, in der die Positionen und Relationen immer wieder neu geordnet und anders gedacht werden müssen.

Daher auch der überraschende Schluss: Das Monster muss bemitleidet, die Kranke als von der Gesellschaft ebenso wie von ihrem eigenen Kind krank Gemachte erkannt werden. Dennoch ist sie zu keinem Zeitpunkt eine gute (Märchen)Gestalt, sondern mahnt als collagiertes Totem an die Gefährlichkeit menschlicher Beziehungen. Eben hier liegt die Sprengkraft des Bilderbuches

<sup>22</sup> „Avantgarde“ ist ursprünglich ein militärischer Begriff, der an die Stoßtruppen der Infanterie im Grabenkrieg des Ersten Weltkriegs erinnert. Diese entstammen wiederum dem lateinischen „infans“ für kleines Kind. Diesen Hinweis verdanke ich Thomas Macho, der in seinem Buch *Vorbilder* das „Sein zum Tod“ an diesen Sturmtruppen veranschaulicht (352).

in Bezug auf die Bewertung anormaler, krankhafter Zustände: Sie werden als das Ureigene des Menschen repräsentiert, das über den Mechanismus der Verdrängung nur in Geschichten über Menschenfresser an die Oberfläche gelangt. „Denn die Worte sind wie der Wind und das Meer“ (Dayre und Erlbruch 31), heißt es im letzten Satz des Bilderbuches. Sie dringen in Form von oralen Mythen immer wieder durch die kleinsten Öffnungen der Gesellschaft und entlarven ihre vermeintliche Gesundheit als kranken Kannibalismus.

### Literaturverzeichnis

- Abraham, Karl. „Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Libido auf Grund der Psychoanalyse seelischer Störungen“ [1925]. *Psychoanalytische Studien*, Bd. 1., Karl Abraham, Psychozial, 1998, S. 113–183.
- „Beiträge der Oralerotik zur Charakterbildung“ [1925]. *Psychoanalytische Studien*, Bd. 1., Psychozial, 1998, S. 205–216.
- Arens, William. *The man-eating myth : Anthropology and anthropophagy*, Oxford UP, 1. Aufl., 1980.
- Baudy, Dorothea. „Kinderfresser‘. Ein europäischer Topos zur Verunglimpfung des ‚anderen‘. *Verschlungene Grenzen. Anthropophagie in Literatur und Kulturwissenschaften*, Hrsg. Annette Keck et al., Narr, 1. Aufl., 1999, S. 257–272.
- Bergmann, Anna. *Der entseelte Patient. Die moderne Medizin und der Tod*. Aufbau-Verlag, 1. Auflage, 2004.
- Boehm, Felix. *Formen und Motive der Anthropophagie*. Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1. Aufl., 1932.
- Boog-Kaminski, Julia: „Ich esse keine Suppe! nein!‘ Verneinungslust am Anfang der deutschen Kinder- und Jugendliteratur“. *Gegen das Leben, gegen die Welt, gegen mich selbst. Figuren der Negativität*, Hrsg. Antonio Lucci und Jan Knobloch. Winter, 2021, S. 389–413.
- Borgards, Roland et al. „Vorwort“. *Monster. Zur ästhetischen Verfassung eines Grenzbewohners*, Hrsg. Roland Borgards et al., Königshausen & Neumann 2009, S. 9–14.
- Dayre, Valérie und Erlbruch, Wolf: *Die Menschenfresserin*. Peter Hammer, 1. Aufl., 1996.
- Erlbruch, Wolf. „Ein postmoderner Künstler? Kinderliteratur im Gespräch - Wolf Erlbruch“ *Lesezeichen. Mitteilungen des Lesezentrums der Pädagogischen Hochschule Heidelberg* 15, 2004, S. 25–56.
- Flashar, Hellmut. *Melancholie und Melancholiker in den medizinischen Theorien der Antike*. De Gruyter, 1. Aufl., 1966.
- Foucault, Michel. *Die Anormalen* [1974-75]. Suhrkamp, 1. Aufl. 2007.
- Freud, Sigmund. „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie“ [1905]. *Psychologie des Unbewußten*, Fischer Taschenbuch, 1. Aufl., 2000, S. 37–145.

- „Totem und Tabu“ [1912-13]. *Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion*, Fischer Taschenbuch, 1. Aufl., 2000, S. 287–443.
- „Trauer und Melancholie“ [1917]. *Psychologie des Unbewußten*, Fischer Taschenbuch, 1. Aufl., 2000, S. 193–212.
- Gerlach, Alf. „Kannibalische Liebe, kannibalischer Haß. Psychoanalytische Überlegungen zu kannibalischen Phantasien und Ritualen“. *Kannibalismus und europäische Kultur*, Hrsg. Hedwig Röckelein, Ed. Diskord, 1. Aufl., 1996, S. 207–232.
- Görling, Reinhold. „Des einen Zahn im Schlund des anderen. Phantasie und Phantasma des Kannibalismus in Kleists *Penthesilea*“. *Verschlungene Grenzen. Anthropophagie in Literatur und Kulturwissenschaften*, Hrsg. Annette Keck et al., Narr, 1. Aufl., 1999, S. 55–67.
- Haage, Bernhard Dietrich. „Liebeskrankheit“. *Enzyklopädie Medizingeschichte*, Bd. 1, Hrsg. Werner E. Gerabek et al., De Gruyter, 1. Aufl., 2007, 853f.
- Hausmann, Raoul: *Am Anfang war Dada*. Anabas, 1. Aufl., 1972.
- Horn, Eva. „Leichenschmaus. Eine Skizze zum Kannibalismus in der Psychoanalyse“. *Verschlungene Grenzen. Anthropophagie in Literatur und Kulturwissenschaften*, Hrsg. Annette Keck et al., Narr, 1. Aufl., 1999, S. 297–308.
- Klein, Melanie. *Das Seelenleben des Kleinkindes*. Klett-Cotta, 1962.
- Künemann, Horst. „Grenzberennungen“. *Texte lesen – Bilder sehen. Beiträge zur Rezeption von Bilderbüchern*, Hrsg. Mareil Oetken, 2005, S. 53–84.
- Langer, Marie. *Das gebratene Kind und andere Mythen. Die Macht unbewusster Phantasien* [1957]. Kore, 1. Aufl., 1987.
- Laplanche, Jean und Pontalis, Jean-Bertrand. *Urphantasie. Phantasien über den Ursprung* [1961]. Fischer-Taschenbuch, 1. Aufl., 1992.
- Lévi-Strauss, Claude. *Das Ende des Totemismus* [1962]. Suhrkamp, 8. Aufl. 1997.
- Loquai, Franz. „Künstler und Melancholie in der Romantik“. *Arbitrium*, 2.1, 1987, S.179–18.
- Ludwig, Mario. *Faszination Menschenfresser. Erstaunliche Geschichten über die gefährlichsten Tiere der Welt*. Heyne 1. Aufl., 2012.
- Macho, Thomas. *Vorbilder*. Wilhelm Fink Verlag, 1. Aufl., 2011.
- Menninger, Annerose: „Die Kannibalen Amerikas und die Phantasien der Eroberer. Zum Problem der Wirklichkeitswahrnehmung außereuropäischer Kulturen durch europäische Reisende in der frühen Neuzeit“. *Kannibalismus und europäische Kultur*, Hrsg. Hedwig Röckelein, Ed. Diskord, 1. Aufl., 1996, S. 115–142.
- Norrück-Rühl, Corinna. „Der Bilderbuchmarkt. Produktion, Distribution und Rezeption eines besonderen Marktsegments“. *Die Welt im Bild erfassen. Multidisziplinäre Perspektiven auf das Bilderbuch*, Hrsg. Tobias Kurwinkel et al., Königshausen&Neumann, 1. Aufl., 2020, S. 13–34.
- Reske, Doris. „Assoziative Analyse: ‚Die Menschenfresserin‘ (1996) von Valérie Dayre und Wolf Erlbruch“. *Das Bilderbuch. Ästhetik – Theorie – Analyse – Didaktik – Rezeption*, Jens Thiele, Aschenbeck und Isensee, 2. Aufl., 2003, S. 104–116.

- Röckelein, Hedwig. „Einleitung – Kannibalismus und europäische Kultur“. *Kannibalismus und europäische Kultur*, Hrsg. Hedwig Röckelein, Ed. Diskord, 1. Aufl., 1996, S. 9–28.
- „Hexenessen im Frühmittelalter“. *Kannibalismus und europäische Kultur*, Hedwig Röckelein (Hrsg.), Ed. Diskord, 1. Aufl., 1996, S. 29–60.
- Schipperges, Heinrich. „Melancholia“. *Enzyklopädie Medizingeschichte*, Bd. 1, Hrsg. Werner E. Gerabek et al., De Gruyter, 1. Aufl., 2007, S. 964-967.
- Sugg, Richard. “Good Physic but Bad Food’: Early Modern Attitudes to Medicinal Cannibalism and its Suppliers”. *Social History of Medicine* 19. 2, 2006, S. 225–240.
- Thiele, Jens. *Das Bilderbuch. Ästhetik – Theorie – Analyse – Didaktik – Rezeption*. Aschenbeck und Isensee, 2. Aufl., 2003.
- „Zwischen Bilderbuch und Kunst. Überlegungen zu dem schwierigen Verhältnis von Kind und Kunst im Medium Buch“. *Fragwürdiges Bilderbuch. Blickwechsel, Denkspiele, Bildungspotenziale*, Hrsg. Iris Kruse und Andrea Sabisch, kopaed, 1. Aufl., 2013, S. 35–51.
- Vogel, Juliane. „Anti-Greffologie. Schneiden und Kleben in der Avantgarde“. *Impfen, pflöpfen, transplantieren*, Hrsg. Uwe Wirth und Emmanuel Alloa, Kadmos, 1. Aufl., 2011, S. 159–172.
- Wescher, Herta. *Die Collage. Geschichte eines künstlerischen Ausdrucksmittels*. DuMont, 1. Aufl., 1968.
- Zerling, Clemens. *Lexikon der Pflanzensymbolik*. AT-Verl., 1. Aufl., 2007.
- Zika, Charles. „Kannibalismus und Hexerei: die Rolle der Bilder im frühneuzeitlichen Europa“. *Kannibalismus und europäische Kultur*, Hrsg. Hedwig Röckelein, Ed. Diskord, 1. Aufl., 1996, S. 57–114.

---

**ILLNESS AS A FIGHT.  
VALÉRIE DAYRE AND WOLF ERLBRUCH'S  
*DIE MENSCHENFRESSERIN* (1996)**

**Abstract**

---

**Julia BOOG-KAMINSKI**

International Research Center for Cultural Studies of the  
University of Art and Design Linz, Austria  
Reichratsstraße 17, 1010 Vienna

---

Based on Valérie Dayre and Wolf Erlbruch's 1996 picture book *Die Menschenfresserin* [*Man Eater*], this paper indicates blurred boundaries between illness and health, between self and the other, between nature and culture. It focuses on the culturally engaging topic of anthropophagy, which is usually attributed to the "Other" through the primitive or as embodied by witches. Such narratives merge with the findings of psychoanalysis, interpreting cannibalistic urges as an expression of the early oral phase of human development. By using the character of a mentally and physically ill woman who wants to eat a child, the story discusses key questions of the illness narratives: What is illness? A physical or mental phenomenon? Should a manic-depressive cannibal be sympathized with or feared? The ambivalent answers to these questions triggered the scandal that erupted after the publication of the book. As the paper will show, these questions do not allow for a linear interpretation, while the content and aesthetics of the book violate the usual aesthetics of simplicity and naivety in picture books. In particular, the collage technique allows the illness motif to challenge the expectations of security in interpersonal relationships. The "ill" cannibal appears as a "wild fighter" who resists any kind of developmental and interpretive logic, pointing thus to the inexhaustible primordial interpersonal conflict: the one between mother and child, between self and the other.

**Keywords:** anthropophagy, melancholy, mania, witch hunt, medical cannibalism, Valérie Dayre, Wolf Erlbruch, *Die Menschenfresserin*

## **BOLEST KAO BORBA. *DIE MENSCHENFRESSERIN* (1996.) VALÉRIE DAYRE I WOLFA ERLBRUCHA**

### **Sažetak**

---

**Julia BOOG-KAMINSKI**

Međunarodni istraživački centar za kulturalne studije  
Sveučilišta za umjetnost i dizajn u Linzu  
Austrija, Reichratsstraße 17, 1010 Beč

---

Na temelju slikovnice *Die Menschenfresserin* [Žderačica ljudi], koju su 1996. godine objavili Valérie Dayre i Wolf Erlbruch, u radu se ukazuje na nejasnu granicu između bolesnog i zdravog, tuđeg i vlastitog te prirode i kulture. Rad se fokusira na kulturološki jako zanimljivu temu antropofagije koja se „drugome“ uvijek pripisuje u obliku primitivnog ili dolazi u naličju vještice, pri čemu se taj narativ spaja sa saznanjima iz psihoanalize, prema kojima se kanibalistički porivi interpretiraju kao izraz rane oralne faze čovjekova razvoja. Koristeći lik duševno i tjelesno bolesne žene koja želi pojesti dijete, priča dotiče ključna pitanja narativa bolesti: Što je bolest? Fizički ili psihički fenomen? Treba li se manično-depresivnom ljudožderkom suosjećati ili je se bojati? Ambivalentni odgovori na ta pitanja bili su okidač za skandal koji je izbio nakon objave knjige. Kako će se u radu pokazati, pitanja ne dopuštaju linearno tumačenje. Knjiga sadržajno i estetski krši za slikovnice uobičajenu estetiku jednostavnosti i naivnosti. Posebice tehnika kolaža omogućuje da motiv bolesti dovede u pitanje očekivano sigurne međuljudske odnose. „Bolesna“ ljudožderka pojavljuje se kao „divlja borkinja“, koja se odupire svakoj razvojnoj i interpretativnoj logici i time ukazuje na nepresušivi iskonski međuljudski konflikt: onaj između majke i djeteta, između ja i drugoga.

**Ključne riječi:** antropofagija, melankolija, manija, progon vještica, medicinski kanibalizam, Valérie Dayre, Wolf Erlbruch, *Die Menschenfresserin*