



## Artikel

---

### Amélie Nothombs Körper- und Essenspoetik: Esssucht als Dispositiv für Kunst im Roman *Une forme de vie* (2010)

Antonella Ippolito (Potsdam)

HeLix 10 (2017), S. 280-296.

## Abstract

---

Amélie Nothomb's fictional works features a special emphasis on topics related to food as a taste experience as well as in its relation to psychological discomfort. Consonant with the major role of physical appearance in her novels is the constantly occurring dichotomy obesity versus skinniness, overeating versus starving, often closely related to the further opposition beauty versus ugliness.

The paper analyzes the complex metaphorical connotations of obesity in Nothomb's nineteenth book *Une forme de vie* (2010). This partly epistolary novel explores the obesity of the binge-eating protagonist as a willful addiction, a way of coping with the moral outrage at the experience of fighting in Iraq. At the same time, Nothomb's staging of obesity in the novel shows underlying implications which arise from a close association of reading and eating, also constantly present in her production since her first novel *Hygiène de l'assassin* (1992). The obese body becomes a figure of the text as a work of art and leads to an exploration of questions related to the fragile status of literary 'truth'.

## Amélie Nothombs Körper- und Essenspoetik:

Esssucht als Dispositiv für Kunst im Roman *Une forme de vie* (2010)

*Antonella Ippolito (Potsdam)*

[...] la lecture est une forme suprême de consommation.  
(Amélie Nothomb)

### *Einleitung*

„Moi, je lis comme je mange“: So behauptet in einem zentralen Passus von Amélie Nothombs Erstroman *Hygiène de l'assassin* (1992) der Protagonist, der schwer übergewichtige Prétextat Tach:

Ça ne signifie pas seulement que j'en ai besoin, ça signifie surtout que ça entre dans mes composantes et que ça les modifie. On n'est pas le même selon qu'on a mangé du boudin ou du caviar ; on n'est pas le même non plus selon qu'on vient de lire du Kant [...] ou du Queneau. Enfin, quand je dis « on », je devrais dire « moi et quelques autres », car la plupart des gens émergent de Proust ou de Simenon dans un état identique, sans avoir perdu une miette de ce qu'ils étaient et sans avoir acquis une miette supplémentaire<sup>1</sup>.

Die im Text fast karikaturhaft überspitzten Essgewohnheiten der Hauptfigur Tach erscheinen somit – in offener Anspielung auf eine traditionsreiche Einverleibungsmetaphorik, die das Lesen als Genuss und Speise für Geist und Seele kennzeichnet – als das körperliche Pendant zu einem zügellosen *appétit livresque*, der den Lesenden zur totalen Verinnerlichung des Gelesenen befähigen soll und sogar als Voraussetzungen für die Produktion neuer Texte gilt. Die Esssucht von Prétextat Tach, selber Schriftsteller und Literaturnobelpreisträger, spiegelt somit konkret dessen Persönlichkeit als Rezipient von Literatur wider. Dadurch erklärt sich der Leser Tach implizit als Projektion eines idealen Lesers, bei dem die aktive Auseinandersetzung mit dem Text eine lang anhaltende Wirkung der Leseerfahrung nach sich zieht: „ça entre dans mes composantes et [...] ça les modifie“ (*Hygiène de l'assassin*, 69).

---

<sup>1</sup> NOTHOMB, *Hygiène de l'assassin*, 69. Der Bezug auf Proust und Simenon scheint hier kein Zufall zu sein, sondern eher eine intendierte Anspielung auf zwei Autoren, bei denen das Essen eine wesentliche Rolle spielt. In dieser Hinsicht stellt Simenon das triviale Gegenpol zu Prousts höchst raffinierter, komplexer alimentärer Poetik, die, wie Christine Ott in ihrer ausführlichen Analyse betont, die Kochkunst „zu einem positiven poetischen Vorbild erklärt“ (OTT, *Feinschmecker und Bücherfresser*, 480).

Amélie Nothomb ist als eine der produktivsten Schriftstellerinnen der Gegenwart bekannt. Seit dem Erscheinen von *Hygiène de l'assassin* hat sie neben einer Vielzahl von Kurzerzählungen dreizehn Romane publiziert, die jedes Jahr zur *rentrée littéraire* erscheinen. Nothombs Geschichten rufen beim Leser häufig Abscheu hervor, wobei sie ihn zugleich faszinieren, was nicht zuletzt der postmodernen Qualität ihrer *écriture* zu verdanken ist. Ironische Leichtigkeit, manchmal groteske Parodie auf kulturelle Massenphänomene, ausgeprägte Intertextualität zu Texten und Diskursschemata aus Hoch- sowie Trivialliteratur kennzeichnen als einschlägige Charakteristika sowohl ihre ausdrücklich fiktionalen als auch ihre als autobiographisch angelegten Romane, in denen die Grenzen zwischen Autobiographie und Fiktion häufig verschwimmen.<sup>2</sup>

Bereits bei einem Überblick über Nothombs Gesamtwerk fällt die Relevanz von Essen und Nahrung auf als strukturbildende Themen, im Rahmen einer tendenziell antithetischen Struktur, die die Motive Schlankheit und Fettleibigkeit in polarer Opposition inszeniert. Letzterer kommt vor allem in Werken wie Nothombs Debütroman *Hygiène de l'assassin* (1992) und *Les Catilinaires* (1995) eine eminente Bedeutung zu. Dieses Spezifikum lässt sich auf den ersten Blick in einen Zusammenhang mit der ‚autofiktionalen‘ Haltung<sup>3</sup> der Schriftstellerin bringen, vor

---

<sup>2</sup> Vgl. dazu BLUMENKAMP, *Authentizität*, 354-360.

<sup>3</sup> Zur Autobiographie als hybrides Genre zwischen Fiktionalität und Faktualität vgl. WAGNER-EGELHAAF, *Autobiographie*, 49-55. Es würde uns an dieser Stelle zu weit führen, auf die Debatte über den zum Teil umstrittenen Autofiktions-Begriff als Bezeichnung einer durch wechselseitige Beziehung zwischen Fiktion und Referentialität gekennzeichneten Gattung einzugehen, die dem Autor die Konstruktion eines fiktionalen Selbst durch die Inszenierung des eigenen Lebens ermöglicht. Als Überblick über die einschlägige internationale Debatte sei beispielhaft auf GRELL, *L'autofiction* hingewiesen; vgl. auch Kraus, *Faktualität und Fiktionalität*, 74-78. Wir erkennen in Nothomb eine vor allem *autofiktionale* Erzählhaltung im Sinne von Vincent Colonnas theoretischer Definition von *autofiction* als „une œuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle (son véritable nom) [...]. Ils [=les textes] présentent pourtant la propriété commune d'être fictifs et d'enrôler leur auteur dans le monde imaginaire qui leur est propre“ (COLONNA, *Autofiction*, 239). Dies gilt für die zahlreichen Selbstinszenierungen Nothombs bzw. für ihre Inszenierungen von realen Orten und Figuren aus ihrem Leben in besonders deutlicher Weise. Während einige Texte, wie beispielhaft *Stupeur et tremblements* (1998), *Biographie de la faim* (2004), *Ni d'Ève ni d'Adam* (2007) durch explizite Namensidentität zwischen Autorin, Erzählerin und Protagonistin dem „autobiographischen Pakt“ im Sinne von Lejeune völlig entsprechen (LEJEUNE, 25), wird in anderen, wie *Métaphysique des Tubes* (2000), die Übereinstimmung zwischen der Person Nothombs und der Protagonistin ausschließlich durch inhaltliche Hinweise suggeriert. Diesen Hinweisen kommt die Funktion als „effets de vie“ zu, die die französische Schriftstellerin Marie Darrieussecq in ihrem Aufsatz *L'autofiction, un genre pas sérieux* beschreibt: „[...] l'autofiction est un récit à la première personne, se donnant pour fictif (souvent, on trouvera la mention roman sur la couverture), mais où l'auteur apparaît homodiégétiquement sous son propre nom, et où la vraisemblance est un enjeu maintenu par des multiples 'effets de vie'“ (DARRIEUSSECQ, *L'autofiction*, 369-380).

allem mit ihrer Erfahrung als magersüchtige Heranwachsende, wie sie in *Biographie de la faim* (2004) thematisiert ist. Noch heute tragen Anspielungen auf bizarre Ernährungsgepflogenheiten zur geschickten Inszenierung ihres öffentlichen Images bei. Darüber hinaus hat man in Amélie Nothombs Essens- und Körperpoetik, die bisweilen allgemein akzeptierte Vorstellungen von Schönheit und Hässlichkeit ironisch untergräbt, die mannigfaltigen Spuren einer kritischen Hinterfragung gesellschaftlicher Vorurteile sehen wollen.<sup>4</sup>

Erst bei aufmerksamer Berücksichtigung des hohen Maßes an Autoreflexivität,<sup>5</sup> das Nothombs Erzählwelt kennzeichnet, erschließt sich das Nahrungsthema jedoch in seiner ganzen Komplexität. Die zentrale Funktion der Essensmotivik in ihrem Œuvre fasst in der Tat sämtliche Aspekte zusammen, die in den literarischen Wiedergaben von Essensszenen und Essverhalten in Erscheinung treten. So vermittelt die alimentäre Metaphorik eine symbolische Funktion der Einverleibung als Aneignung von Weltwissen, aber auch eine deutliche Anbindung des Essens an Fragen der Macht und der Sexualität.<sup>6</sup> Der oben angeführte Passus aus *Hygiène de l'assassin* verdeutlicht in besonders anschaulicher Weise eine bei der belgischen Erfolgsautorin wesentliche Ausprägung der Essensthematik, der trotzdem nicht immer gebührende Aufmerksamkeit zuteilwird, und zwar ihre metaphorische Anbindung an die Prozesse der Literaturproduktion. Mit der starken Ästhetisierung von Essen und Trinken – man denke diesbezüglich an Romane wie *Le fait du prince* (2008) und *Pétronille* (2014) – geht somit eine weit über Ironie, Satire und Grotteske hinausreichende Bedeutungsausweitung einher: Das Verzehren von Speisen und Getränken, sei es als Vergnügen oder als pathologisches Verhalten inszeniert, wird implizit mit dem Akt des Lesens und des dichterischen Schreibens korreliert. Daraus ergibt sich eine zusätzliche Kodierung des fettsüchtigen Körpers im poetologischen Sinne, die eine Vielfalt

---

<sup>4</sup> Vgl. ROSSBACH, *Verbale Machtspiele*, 301; CAINE, *Entre-deux' Inscription*, 76-77.

<sup>5</sup> Wir verstehen den autoreflexiven Gestus des Textes als eine metafiktionale Haltung, die auf anspielende, verdeckte Art und Weise die Dynamik des literarischen Schaffens sowie die Prozesse der Sinnstiftung von Texten implizit thematisiert.

<sup>6</sup> Es ist hier nicht der Ort, die zahlreichen Systeme und Theorien zur Analyse des Komplexes ‚Essen‘ in der Literatur ausführlich zu erörtern, da dies den Rahmen der vorliegenden Arbeit bei weitem sprengen würde. Unter den Studien zu ‚gastro-poetischen Fiktionen‘ sei neben dem bereits zitierten Band von OTT, *Feinschmecker und Bücherfresser* (vgl. Anm. 1) u.a. auf die folgenden Studien verwiesen: GREWE-VOLPP/ REINHART, *Erlenes Essen*; AUDIBERTI/ VIERNE, *L'imaginaire*; COTONI, *Nourritures et écriture*; BAUDRIER, *Le roman et la nourriture*.

metaphorischer Leseanweisungen in Anspielung auf die Textproduktion und -rezeption vermittelt.

Darauf wollen wir im vorliegenden Beitrag am Beispiel von Nothombs 2010 veröffentlichtem Roman *Une forme de vie* genauer eingehen. In diesem Text, der mittels aktualitätsbezogener Anspielungen eine sozialkritische Haltung gegenüber der amerikanischen Gesellschaft simuliert und den Leser dementsprechend in seinen Bann zieht, spielen Essen und Esssucht eine zentrale Rolle. Der Körper des Esssüchtigen wird hierbei zu einem vielfach kodierten Textdispositiv. Insofern verweist er einerseits auf das erzählende Schreiben als Auskosten einer Lust; andererseits kaschiert er, wie wir sehen werden, Anspielungen auf das Entstehen des literarischen Textes sowie auf seine Wirkung als Speichermedium von Energieimpulsen, das mittels einer trügerischen Bildsprache keine eindeutig feststellbare Botschaft vermittelt, sondern Unsagbares an den Leser kommuniziert.<sup>7</sup>

### *Une forme de vie (2010): Themen und kompositorische Gestaltung*

Die enge Verzahnung von Autobiographischem und Fiktionalem macht bislang aus *Une forme de vie* eine Ausnahme in Nothombs Œuvre. Rein thematisch gesehen bleiben diese tragenden Achsen ihres Erzählwerks nämlich üblicherweise getrennt, obwohl die Grenze zwischen Phantasie und Wirklichkeit in den Einzeltexten überaus fließend verläuft. Der Roman baut auf einer auktorialen Selbstinszenierung auf, die von der Thematisierung der Korrespondenz mit der Leserschaft als einer von der Schriftstellerin hochgeschätzten Schreibform ausgeht. Nothomb antwortet gerne auf Briefe und hat in mehreren Interviews immer wieder betont, wie wichtig für sie diese Form des Kontaktes zu ihrem Publikum sei.<sup>8</sup> In Anspielung darauf gibt sich *Une forme de vie* mit ausformulierter Namensidentität zwischen Autorin und Ko-Protagonistin als der Briefwechsel zwischen einer Schriftstellerin, die sich als Ich-Erzählerin „Amélie Nothomb“ nennt, und einem in Bagdad stationierten amerikanischen Soldat aus. Als Briefroman im engeren Sinne entwickelt sich der Text jedoch nicht, denn die Lektüre

---

<sup>7</sup> In diesem Sinne stellt der Körper des Fettsüchtigen ein leeres, frei interpretierbares Zeichen dar, das eine Vielfalt gleichberechtigter Lesarten zulässt. Wir operieren hier mit der Konzeption des Dispositivs als ‚Energie-Depot‘, die Cornelia Klettke auf die Ästhetik literarischer Texte übertragen hat und die wiederum auf dem ‚Libido-Dispositiv‘ nach Lyotard basiert (vgl. KLETTKE, *Simulakrum Schrift*, 295f.).

<sup>8</sup> Ebd.

wird gesteuert durch selbstreflexive Passagen, mit denen die erste Figur die Handlung kommentierend begleitet.

Nach eigener Aussage der Autorin ist *Une forme de vie* (fortan zitiert als *FV*) von einem 2009 in *USA Today!* erschienenem Artikel inspiriert. Hier wurde von einer „Fettsuchtepidemie“ im US-amerikanischen Militär berichtet.<sup>9</sup> Melvin Mapple, so erfahren wir, ist esssüchtig und wiegt fast zweihundert Kilogramm, womit er kein Einzelfall in der US-amerikanischen Armee darstellt. Als leidenschaftlicher Leser von Nothombs Romanen ist Melvin über ihr konfliktvolles Verhältnis zum Essen durchaus informiert, was ihn dazu ermutigt, das Verständnis seiner Lieblingsautorin für das eigene Elend einzufordern. Es entspinnt sich somit zwischen der inszenierten Schriftstellerin (fortan Amélie) und dem Soldaten/Leser eine immer ungewöhnlicher werdende Korrespondenz. Mit einer Mischung von Mitgefühl und Unbehagen liest sie die ungewöhnlich poetischen und feinfühligten Briefe des Mannes und erfährt, wie dieser freiwillig in die Armee eingetreten sei, um als Arbeitsloser ‚nicht zu verhungern‘ (*FV* 17: „Je crevais de faim. [...] en Amérique, quand on crève de faim, il n’y a rien d’autre à faire“), und wie er später gerade in der Esssucht ein Gegenmittel gegen den Stress und die Angst des Krieges gefunden habe. Die scheinbare Realitätsnähe der Ausgangssituation<sup>10</sup> wird jedoch zunehmend deutlich subvertiert, indem eine Art Hyperrealismus nach und nach mit der extrem deutlichen Fiktionalität der Erzählung verschmilzt. Amélie regt den Soldaten dazu an, seinen Körper als photographisches Kunstprojekt im Sinne einer politisch-kritischen *body art* zu inszenieren. Dies hat den unvermittelten Abbruch des Kontaktes zur Folge: Die Suche der Ich-Erzählerin nach der Wahrheit hinter Melvins Briefen führt zu der überraschenden Entdeckung, dass der Melvin, mit dem sie korrespondiert hat, überhaupt nicht existiert und selber reine

<sup>9</sup> Vgl. dazu auch das Interview von Amélie Nothomb und François Busnel am 27. August 2010: „Pour ce roman, j’étais à Philadelphie, dans ma chambre d’hôtel, partie faire de la promotion, et, comme dans toutes les chambres d’hôtel américaines, je reçois le matin le journal USA TODAY dans l’édition en date du 9 février 2009, et il y avait un petit article dans le coin intérieur droit: ‘Epidémie d’obésité dans l’armée américaine basée en Irak’.” In der Tat war in der Zeitung an diesem Tag ein Artikel von Greg Zoroya mit dem Titel *Pentagon Reports U.S. Troop Obesity Doubles since 2003* erschienen (*USA Today*, 9. Februar 2009).

<sup>10</sup> Zur Unterstützung der pseudo-realistischen Erzählweise, die eine Verankerung in der außerfiktionalen Welt simuliert, tragen wirklichkeitsgetreue Details bei, die als „biographèmes“ im Sinne von Barthes wirken (vgl. BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola*, 706; *La chambre claire*, 54). Beispiele dafür sind die genau angegebenen Titel, unter denen einige Werke Nothombs auf dem anglo-amerikanischen Buchmarkt erschienen sind (vgl. beispielsweise S. 21); der Bezug auf historisch bedeutsame Ereignisse, wie Barack Obamas Antrittsrede vom 21. Januar 2009 (S. 13); der Bezug auf die Präsenz der Autorin als Gast beim *Salon du Livre* in Paris (S. 28).

Fiktion ist. Es kommt dadurch zu einem Finale, welches Spielraum für die Phantasie des Lesers lässt. Schon auf dem Flug nach Baltimore, um dem wahren Melvin endlich zu begegnen, denkt sich Amélie in letzter Sekunde eine lustige, zum Teil absurde Lösung aus, damit sich das Treffen nie konkretisiert. Es bleibt somit die Möglichkeit offen, dass beide Briefpartner sich nur auf der Ebene der Schrift als einer „forme de vie“ weiter begegnen oder dass ihre Wege sich für immer trennen.

*Parodie zeitkritischer Diskurse: Esssucht als „acte de sabotage“*

Wie so häufig in Nothombs Texten trägt der männliche Protagonist Melvin *Mapple* einen ‚sprechenden Namen‘, welcher die thematischen Schwerpunkte des Romans anklingen lässt. Der Reim auf das englische Wort *apple* verweist auf die Metapher des ‚Großen Apfels‘ als eingebürgerte Bezeichnung für New York sowie auf den Apfel als Firmenzeichen eines wohlbekannten Computerherstellers. Es evoziert somit ein emblematisches Bild für die US-amerikanische Welt, das zu gleicher Zeit auf die runde Form verweist und das weitere Grundthema des Essens und der Fettsucht ankündigt.

Die USA zeichnen sich dadurch als der Gegenstand einer pseudo-zeitkritischen Parodie ab, deren Spuren durchgehend auftauchen. Unter Anspielung auf die Fettsucht als ein kennzeichnendes Phänomen der amerikanischen Wohlstandsgesellschaft richtet sich ein persiflierender Blick auf die dazugehörenden Heroen- und Schönheitsmythen<sup>11</sup> und vor allem auf die für das frühe 21. Jahrhundert charakteristische Kriegskultur.

Melvin Mapples ausuferndes Fleisch scheint insofern den *right war for the right reason* zu veranschaulichen und den Krieg als imperialistische Kampagne zu entlarven, allerdings in parodistischer Verfremdung, denn vielmehr als die militärische Performanz scheint der verfettete Körper die Dekadenz der US-amerikanischen Macht anzudeuten. So meint die Ich-Erzählerin in Erwartung von Melvins Brief:

[...] Je voyais l’embonpoint gagnant du terrain, les positions perdues les unes après le autres, à mesure que la taille au-dessus devenait indispensable, un front de gras se déplaçant su la carte. L’armée des États-Unis formait une entité qui enflait, on eût dit une gigantesque larve absorbant des substances confuses, peut-être les victimes irakiennes. (FV 27)

---

<sup>11</sup> In der ironischen Darstellung der amerikanischen Führung angesichts der zunehmenden Anzahl fettsüchtiger Soldaten wie auch in der ebenso ironischen Thematisierung der chirurgischen Gewichtsreduktion zeigt sich die Parodie auf USA-Stereotypen besonders deutlich: vgl. FV 34f.

Vor diesem Hintergrund tritt die Esssucht der Soldaten zunächst als die psychisch-körperliche Reaktion auf das alltäglich Erlebte. Ihre Beschreibung einer genau mit den Charakteristika eines bulimischen Fressanfalles gekennzeichneten Mahlzeit (vgl. FV 22f.) dient somit einerseits als Rauschmittel zur Betäubung von Seele und Verstand angesichts der Gewalt eines sinnlosen Krieges:

La nourriture est une drogue comme une autre et il est plus facile de dealer des *doughnuts* que de la coke. [...] une guerre moderne ne se supporte pas sans stupéfiants. Au Viêtnam, les nôtres avaient l'opium. (FV 30)

Und andererseits wird das *bouffer* als selbstauferlegte Strafe inszeniert und somit untrennbar mit Schuldgefühlen und Lebensüberdruß korreliert:

Il faut manger pour vivre, paraît-il. Nous, nous mangeons pour mourir. C'est le seul suicide à notre disposition. [...] J'ai explosé des habitations dans lesquelles il y avait des femmes et des enfants, morts par ma faute. [...] je ne suis pas innocent. Ni au moral, ni au physique. J'ai commis des crimes de guerre, j'ai bouffé comme un monstre. (FV 31-35)

Dennoch wird die Erzählung – in Kontrast zu ihrer realistisch anmutenden Oberfläche – mit zahlreichen unwahrscheinlichen Elementen versehen, wodurch eine gewisse konzeptuelle Brüchigkeit zum Ausdruck kommt. Ein Beispiel dafür ist die Entscheidung Melvins und seiner Kommilitonen, aus der eigenen Fettleibigkeit ein „acte de sabotage“ gegenüber der Armee (FV 34) zu machen. So wird das schwere Übergewicht für die Gruppe der ‚belebten‘ Soldaten zur Waffe, um der amerikanischen Kriegspolitik entgegenzuwirken, einerseits, da ihre Korpulenz zusätzliche Kosten für Essen und Uniformen verursacht, andererseits, da sie das öffentliche Image der Armee unterminiert. „Nous abhorrons l'appellation de gros, nous nous appelons entre nous les saboteurs“, schreibt Melvin Mapple:

L'armée des U.S.A. peut tout supporter, sauf d'être grotesque. [...] Il est indispensable que l'armée américaine véhicule une image virile de force dure et courageuse. Or, l'obésité qui nous encombre de seins et de fesses énormes donne une image féminine de mollesse et de pleurerie. (FV 29-30)

Die Inszenierung des verfetteten Körpers als *acte de sabotage*, welche die pseudo-zeitkritische Perspektive zugunsten der ironischen *bizarrierie* endgültig zurückweichen lässt, wird zum narrativen Knotenpunkt, aus dem sich nicht nur der weitere Verlauf der Handlung, sondern auch die für *Une forme de vie* kennzeichnende Überkodierung des



Essens entwickeln. Die zuerst witzige Aufforderung Amélie's, die körperlichen Folgen seiner Esssucht als Form der *body art* photographisch zu dokumentieren, wird von Melvin ernst genommen und führt zu einer immer deutlicher in den Vordergrund rückenden Wahrnehmung der Fettleibigkeit als Kunstwerk: „Bref, cette obésité est devenue mon œuvre. Je continue à y travailler avec ardeur“ (FV 47) ; ein Kunstprojekt, das sogar bei einer Brüsseler Galerie auf Interesse stoßen wird.

### *Fettleibigkeit als bildhafte Veranschaulichung schöpferischer Phantasie*

Schon zu Beginn des Romans kündigt sich in der knapp angedeuteten Vorgeschichte von Melvin Mapple das Thema des Hungers an. Der Leser erfährt, dass er in der Armee vor allem einen sicheren Arbeitsplatz gesucht hat: (FV 17: „Je crevais de faim. [...] en Amérique, quand on crève de faim, il n'y a rien d'autre à faire“) und dass er sich vor seinem Eintritt ins Militär an verschiedenen Kunstformen erfolglos versucht hat, um letztendlich doch nur die Kunst des Essens zu beherrschen.

Von da an wird die Engführung von Fett und schöpferischer Kreativität immer stärker akzentuiert. Die körperliche Fettzunahme setzt somit einen Prozess des phantastischen Erfindens ein: Melvin stellt sich die eigene Fettmasse im Sinne einer sonderbaren ‚Verdoppelung‘ als ein weibliches *alter ego* vor (FV 24: „Je me suis enrichi d'une personne énorme depuis que je suis à Bagdad“), mit dessen Hilfe er gegen Einsamkeit und Schuldgefühle kämpft. Der Name dieser Figur, die er als eine der von der Armee getöteten Frauen aus der Zivilbevölkerung phantasiert, sendet ein besonders deutliches Signal für eine autoreflexive Lesart: „Je l'appelle Schéhérazade“.

Elle sait que je ne peux plus faire l'amour, alors elle remplace cet acte par de belles histoires qui me charment. Je vous confie mon secret : c'est grâce à la fiction de Schéhérazade que je supporte mon obésité. [...] vous, je sais que vous ne me jugerez pas. Dans vos livres, il y a pas mal d'obèses, vous ne les montrez jamais comme des gens sans dignité. Et dans vos livres, on s'invente des légendes bizarres pour continuer à vivre. Comme Schéhérazade. (FV 25)

Melvins Phantasma der eigenen Fettmassen als „belle jeune femme“ (FV 25), aus deren bezaubernden Wörtern Lebenskraft zu schöpfen ist, simuliert hierbei als Anspielung das Szenarium von *Tausendundeine Nacht*, in dem die Erzählkunst der Scheherazade dem Shah das verlorene Vertrauen in die Liebe zurückgibt. Die intertextuelle Spur evokiert emblematisch die unerschöpfliche, bezaubernde Vielfalt des Erzählens. Das Thema der

*obésité* wird dadurch auf das literarisch-künstlerische Schaffen bezogen und selbst auf die Ebene des Literarischen transponiert, zumal seine Relevanz in Nothombs Romanen ausdrücklich thematisiert wird.

Die Bedeutung der „fiction de Schéhérazade“ geht jedoch weit darüber hinaus. Dafür spricht u.a. die zweifache, im kurzen Passus keinesfalls zufällige Verwendung des Wortes *fiction*. Die imaginierte Figur scheint eine unbegreifliche, das Entstehen des Erzähltextes bestimmende Inspirationskraft zu verkörpern: „J’ai l’impression que c’est elle qui écrit la lettre : je ne parviens pas à l’arrêter. De ma vie, je n’ai rédigé un si long message, ça prouve que ce n’est pas moi.“ (FV 25) Die Fettmasse erweist sich insofern als das Hauptdispositiv des Romans, zu dessen mehrdeutiger Kodierung die autoreflexive Lesart gehört.

### *Fettsucht als Korrelat des Schreibens*

In seiner Eigenschaft als „Kunstwerk“ fungiert das schier unbegrenzt proliferierende Fettgewebe als leibliches Korrelat für die Prozesse der schöpferischen Imagination, wobei sein Zuwachs im Raum als „conquête du vide“ (FV 81) der Eroberung des leeren Blattes seitens der Schrift vergleichbar wird. So begegnet Amélie beim Betrachten von Melvins erstem Foto „une chose nue et glabre“, „une boursoufflure en expansion“, auf eine „continuelle recherche de possibilités inédites de s’étendre“ (Ebd.). Komplementär dazu liest sich Melvins Darstellung der eigenen Gewichtszunahme als ‚grenzenlose Ausdehnung‘. Hier bringt der Bezug auf einen „big bang intérieur“ die Anspielung auf die Schöpfung deutlich zum Vorschein:

Il n’y a donc pas de limite à mon expansion. Il n’y a pas de raison que ça s’arrête. [...] „Enfler“ doit être le verbe correct. Je prends de plus en plus de volume, comme si un big bang intérieur avait eu lieu lors de mon arrivée en Irak. (FV 49)

Als selbstproduzierte *œuvre d’art*, dessen Entstehungsprozess minutiös verfolgt und registriert wird, scheint Melvins Körper die fiktionserzeugenden Vorgänge der Imagination als fast materielle Prozesse der Einverleibung, Verdauung, Transformation von Impulsen zu simulieren:

Quand j’écris que [ma graisse] c’est mon œuvre, ce n’est pas une boutade. [...] [O]n peut même dire que je crée contre mon gré. Et pourtant, il peut m’arriver, en mangeant comme un fou, d’éprouver cet enthousiasme qui est, je suppose,

celui de la création. [...] Parfois, après le repas [...] je m'isole quelques instants dans ma pensée et je me dis : « Là, je dois être en train de grossir. Là, ma panse commence le boulot ». C'est fascinant d'imaginer la transmutation de la nourriture en ce tissu adipeux [...]. Je regrette de ne pas sentir le moment où les lipides se constituent. (FV 48f.)

Durch die Perspektive des erzählenden Melvin erhält das Gewichtszunahme somit die Züge eines unbewussten und doch unaufhaltsamen Prozesses des (künstlerischen) Schöpfens als Ausdruck und Vermittlung einer in eigentlicher Sprache nicht kommunizierbaren Energie: ein Aspekt, den es im Folgenden näher in den Blick zu nehmen gilt.

*„L'obésité n'est pas une expérience communicable“*

Die Fettsucht selbst wird also der literarisch-künstlerischen Erfahrung gleichgestellt – eine Erfahrung, die als solche nicht begreifbar oder kommunizierbar ist, sondern nur in fiktiver Form eine Vermittlung zulässt: „L'obésité n'est pas une expérience communicable“ (FV 43). Freilich sei in dem ‚Schriftstellersein‘ als privilegiertem Zugang zum Bereich des prinzipiell Unvermittelbaren die Voraussetzung zu erkennen, die Amélie das freundschaftliche Mitfühlen für Melvin ermögliche:

[...] j'ai l'impression que vous me comprenez. Ou alors c'est parce que vous êtes écrivain. [...] Ça m'avait frappé dans *De sang froid* de Truman Capote : cette impression que l'auteur connaissait intimement chaque personnage [...]. Je voudrais que vous me connaissiez comme ça. [...] Je voudrais exister pour vous. (FV 44)

„Exister pour vous“ – für Amélie als Schriftstellerin – bedeutet also fiktionalisiert zu werden, bzw. zu einem von jeglicher historischen und materiellen Wirklichkeit vollkommen gelösten Konstrukt schriftstellerischer Imagination zu mutieren. Als ein impulsgebendes Potenzial in den Gedanken der Schriftstellerin („une donnée“) soll er eine neue Existenz auf rein ästhetischer Ebene beginnen:

Si j'existe pour vous, c'est comme si j'avais une autre vie ailleurs : la vie que j'ai dans votre pensée. Ce n'est pas que je veux être imaginé par vous : je ne sais quelle forme prend votre pensée pour moi. Je suis une donnée dans votre cerveau : je ne tiens pas tout entier dans ce que j'incarne à Bagdad. (FV 46)

Melvins Wunsch nach einem Leben als „personnage“ in der Phantasie Amélies, das autoreflexiv gesehen auf seinen Status als inszenierter Protagonist des Romans anspielt, weist eine ausgeprägte Vieldeutigkeit auf und antizipiert die überraschende

Entwicklung der Handlung, denn nach der unerwarteten Unterbrechung der Korrespondenz erweist sich Amélie's Briefpartner in der Tat als ein Produkt der Phantasie. Der Soldat Melvin Mapple existiert nicht: Seine ganze Geschichte ist eine reine Erfindung des eigentlich Schreibenden, von dem nur der Name und die Fettsucht der Realität entsprechen. Der reale Melvin ist ein ‚vollkommener Versager‘, der sein Leben vor dem Computer verbringt und die Identität seines in der Armee dienenden Bruders angenommen hat, um Amélie's Aufmerksamkeit zu gewinnen und sich somit Zugang zu einem ‚anderen‘ Leben als fiktive Person zu verschaffen: „Je n'ai pas quitté Baltimore, où je n'ai d'autre activité que manger et surfer sur le net. Mon frère, Howard, est militaire à Bagdad.“ (FV 101). Er hat sich die Aufgabe zugetraut, als ‚romancier‘ aufzutreten und eine Fiktion zu entwickeln, in der er zu gleicher Zeit als Autor und Protagonist erscheint (FV 114-115). Melvin's Briefen kommt nicht nur die Funktion zu, seine Geschichte zu erzählen, sondern darüber hinaus die Funktion, diese neu zu erfinden. Wir stehen somit vor einem besonders komplexen Erzählgeflecht, und zwar vor einer Autofiktion in der Autofiktion, deren Implikationen näher zu betrachten sind.

### *Eine mise en abyme des künstlerischen Schöpfens*

Rund um das Motiv des bulimischen Essverhaltens und des verfetteten Körpers als ‚Kunstwerk‘ baut sich somit als eine *mise en abyme* der Prozesse des phantastischen Erfindens, des Lesens und des Erzählens auf. Zusammengefasst: Der fettsüchtige *loser* Melvin Mapple fingiert den Irak-Soldaten Melvin Mapple als ein vorgetäushtes *alter ego* und stellt diesen der Imagination der Schriftstellerin Amélie zur Verfügung, damit er als literarische Figur lebt. Wiederum ‚schöpft‘ der fingierte Melvin aus der eigenen Körperfülle das Phantasma der Schéhérazade und baut darum im Verlauf der Erzählung weitere Geschichten als bildhafte Projektion seiner Gewichtszunahme (FV 70: „J'ai fondé une famille. Schéhérazade et moi, nous avons eu un enfant“). Amélie malt sich ihrerseits ein eigenes Bild ihres Korrespondenten, den sie direkt nie gesehen und dessen Idee der Fettsucht als Kunst sie dazu inspiriert, ihm das bizarre *body art* Projekt zu suggerieren. Es entsteht daraus ein Kreislauf der Inspiration zum Phantasieren, die sich in beiden Richtungen, von der einen zur anderen Figur, abwechselnd entwickelt. Amélie und Melvin sind hierbei als komplementäre Gegensätze konzipiert, zumal die erste den

Hunger als fundamentale Voraussetzung für das Schreiben empfindet – worin das übliche Spiel Nothombs mit pseudo-autobiographischen Andeutungen zu erkennen ist:

[...] j'éprouvais un vague malaise à l'idée qu'il assimile mes enfants d'encre et de papier à son tas de gras. Ce qu'il y a d'orgueil en moi voulut protester que j'écrivais dans l'ascèse et dans la faim, qu'il me fallait racler au plus profond de mes forces pour parvenir à cet acte suprême. (FV 50)

Bei dieser merkwürdigen Fiktionalisierung der texterzeugenden Vorgänge kommt ein weiterer Aspekt mit ins Spiel, und zwar die Rezeptionsbedingungen literarischen Erzählens, dessen imaginationsfördernde Wirkung auf die Leserschaft mit inszeniert wird. Unter Rückgriff auf die in Nothombs postmoderner *écriture* nicht selten auftretende Selbstreferenzialität begründet Melvin folgendermaßen die Bedingungen der Täuschung, die ihm der Kontakt zu Amélie eröffnet hat: „Vous allez m'en vouloir : c'est l'un de vos personnages qui m'a donné l'idée du mensonge, la jeune Christa d'*Antéchrista*.“ (FV 113).

Parallel dazu erweisen sich die Prozesse des Lesens als ein ‚Einverleiben‘ des Textes, welches als Voraussetzung für die ebenso imaginative Reaktion des Lesenden angedeutet wird. In dieser Hinsicht taucht in *Une forme de vie*, wie früher in *Hygiène de l'assassin*, die Assoziation des (unmäßigen) Essens in Kombination mit dem Akt des Lesens auf. Sie wird am Anfang eines Briefes von Amélie schon durch eine lexikalische Spur erkennbar: Als Signal wirkt die Ambivalenz von *gaver*, dem Verb des Fressanfalles. Das Lesen wird zur Erfahrung, von der man ‚nie genug bekommt‘: „Cher Melvin Mapple, merci pour votre courrier qui m'intéresse de plus en plus“, meint Amélie: „Ne craignez pas de me gaver: vous ne m'écrirez jamais assez à mon gré.“ (FV 38)

### *Briefschreiben als Spiegelbild der literarischen Kommunikation zwischen Autor und Rezipienten*

Nothomb scheint die kommunikative Situation des Briefwechsels, hinter dem sich eine Lüge verbirgt, als Äquivalent des literarischen Erzählens zu inszenieren – entsprechend dem kommunikationstheoretisch applizierten Modell Sender-Nachricht-Empfänger: Die im Briefroman aufgebaute Positionen des Senders und des Empfängers stehen

paradigmatisch für die Beziehung zwischen Autor und Rezipienten des dichterischen Textes.

Schon durch den Bezug auf die „fiction de Schéhérazade“ wird der schriftliche Austausch zwischen dem Soldaten und der Schriftstellerin noch expliziter ins Licht des Fiktiven und des Künstlerischen getaucht, zumal Amélie die Rolle des faszinierten Zuhörers der Scheherazade übernimmt: „Puis-je vous prier, Schéhérazade et vous, de me raconter encore et encore cette histoire? Je n’ai jamais rien lu de pareil.“ (FV 26)

Anklänge an die Theorie des Briefromans, in dessen Rahmen jeder einzelne Brief zur Selbstinszenierung des Schreibenden wird, sind hier zu erkennen. Die indirekte Bezeichnung des Briefeschreibens als Akt des ‚raconter des histoires‘ stellt an dieser Stelle ein wichtiges Textsignal dar in Richtung einer Charakterisierung der Textsorte Brief als Form literarischen Produzierens *par excellence*, deren Spuren in *Une forme de vie* durchgehend in Erscheinung treten:

Je suis épistolière depuis bien plus longtemps que je ne suis écrivain et je ne serais probablement pas devenue écrivain [...] si je n’avais été d’abord, et si assidûment, épistolière. (FV 66)

Dieses Eingeständnis vollzieht die Ich-Erzählerin in einem ihrer kommentierenden Einschübe im Rückblick auf Kindheitserfahrungen.<sup>12</sup> Das Briefeschreiben wird umso stärker als Kunstform kodiert, als ein expliziter Bezug auf Madame de Sévigné als Vorbild der Epistelschreiberin *par excellence* hergestellt wird (FV 37). Briefeschreiben und Romanschreiben werden damit als zwei parallele, sich in ständigem Dialog gegenseitig beeinflussende dichterische Tätigkeiten dargestellt:

C’était un dialogue bizarre et vertigineux [...]. La nature du genre épistolaire m’apparut : c’était un écrit voué à l’autre (FV 66).

Der mentale Prozess des ‚Ver-briefens‘ von Ideen und Gedanken impliziert, wie das Erzählen, die Suche nach einer durch Schriftlichkeit stattfindenden kommunikativen Verbindlichkeit mit einem ‚Anderen‘, der sich vor allem durch seine Abwesenheit kennzeichnet. Die ständige Bezugnahme auf den angesprochenen Adressaten macht

---

<sup>12</sup> Mit ihrem üblichen autobiographischen Gestus erzählt die Ich-Erzählerin Amélie von den Briefen, die sie als kleines Mädchen an ihren in Belgien lebenden Großvater regelmäßig schreiben musste (FV 66). Diese als Pflicht erlebte Aufgabe, der sie auch die Entdeckung der *lois du genre* zu verdanken habe, wird als die allererste Auseinandersetzung der späteren Schriftstellerin mit der „angoisse de la page blanche“ (FV 67) geschildert.

diesen zu einem Mitschöpfer, der das Geschriebene reflektiert, ergänzt und interpretiert, allerdings aus einer Distanz, welche ein begegnendes Zusammentreffen nur auf der Ebene der Schrift ermöglicht. Der Briefwechsel erschafft somit einen abstrakten Raum mit einer eigenen Logik, in dem die schriftliche Kommunikation als gegenseitiger Austausch von Lebensenergie bzw. Intensitätsimpulsen spielt: „L'échange des lettres“, so Amélie an Melvin gegen Ende des Romans, wobei der erneute Rekurs auf die Nahrungsmetapher zu beachten ist, ‚funktionierte wie eine Fissiparie‘:

vous envoyais une infime particule d'existence ; votre lecture la doublait, votre réponse la multipliait, et ainsi de suite. Je *marinais dans un jus de mots partagés*. Il y a une jouissance que rien n'égale : l'illusion d'avoir du sens. Que cette signification naisse du mensonge n'enlève rien à cette volupté. (FV 115)

In dem Briefwechsel spiegelt sich insofern das Verhältnis zwischen jeglichem Autor und seiner Leserschaft als ein gleicher Austausch subjektiver Realitäten wider, welche, durch die Erzählkunst gefiltert, ihrerseits als imaginationsfördernde Lustimpulse agieren. Im Roman ist es Melvin, im Privatleben ein Anhänger der virtuellen Internet-Kommunikation, der auf die besondere Faszination des handgeschriebenen Briefes als zwischen Realität und Imagination schwebender Form des Kommunizierens hinweist:

Il y a si peu de réel dans mon existence. C'est pourquoi j'ai si ardemment voulu que vous me donniez un peu de votre réel. Le paradoxe est que pour entrer dans votre réalité, j'ai cru nécessaire de travestir la mienne. (FV 104)<sup>13</sup>

### *Die literarische écriture als pulsierende ‚forme de vie‘*

Amélie Nothombs neunzehnter Roman tarnt sich, wie ihre anderen Erzählungen, als leichte Kost, um dahinter einen komplexen Bedeutungsgehalt mit stark autoreflexivem Charakter zu kaschieren. Hinter dem parodistischen Hieb auf den *American Way of Life* ist eine kunstvolle *mise en abyme* künstlerischer Schöpfungsprozesse zu erkennen, in deren Rahmen der Rückgriff auf die Gattung des Briefromans zentral ist und die komplementären Motive der Bulimie und der Fettsucht eine wesentliche Funktion übernehmen. Die in der Selbstinszenierung der Autorin ausdrücklich betonte

---

<sup>13</sup> Frédérique Chevillot weist diesbezüglich treffend auf einen zweiten Aspekt von Melvins sprechendem Namen, in dem die Reminiszenz an A(mél)ie und zu gleicher Zeit an *mel* als die französische Abkürzung für *messagerie électronique* anklingt: „Or l'usage du courriel est le moyen de communication que la romancière n'aime justement pas [...]. Ainsi, derrière le personnage de Melvin Mapple, se cache un double nothombien qui révèle paradoxalement l'auteure, sans être tout à fait elle, tout en l'étant.“ (CHEVILLOT, *Le jeu protéen*, 21)

Verflechtung von Briefeschreiben und dichterischer Tätigkeit findet in dem vielschichtigen Erzählgeflecht ihre Verkörperung. Am Anfang steht *Une forme de vie* als der Roman von Amélie Nothomb, den der reale Leser vor sich hat: Die darin enthaltenen fiktiven Briefe stellen den Austausch zwischen der *inszenierten* Autorin Amélie und Melvin Mapple dar. Als Melvins Geschichte sich als Lüge erweist, erweitert sich das Konstrukt um eine zusätzliche Schicht, die weiterhin auf die Leseerfahrung als Vermittlung kreativer Impulse verweist: Von der Lektüre eines Nothombschen Roman inspiriert, hat der fettstüchtige Protagonist ein fiktives Double ‚erfunden‘, das nur in der Imagination der schöpferischen Schriftstellerin nach und nach ‚eine Form von Leben‘ einnimmt bzw. *zu einer Lebensform* wird.

Inszeniert der Text das epistolare Schreiben stellvertretend als Form literarischer *écriture*, so wird das Wuchern der Fettgewebe in einem obesen Körper zur Metapher für den unerschöpflichen Reichtum der dichterischen Phantasie, wobei das Begehren nach dem Schreiben sich selbst aus dem Lesen anderer Schriften speist. Der Titel des Romans liest sich somit auch als eine Selbstbeschreibung des literarischen Produkts sowie der dichterischen Phantasie als eine ‚andere‘ Realität, nebulös und unfassbar und trotzdem äußerst fruchtbar: „Ces mots évoquent en principe l’existence élémentaire des amibes et des protozoaires.“ (FV 114). So erklärt Melvin die Auswahl der Worte *Une forme de vie* als der Titel der Mappe, in der Melvin die Briefe Amélie’s sammelt (vgl. FV 114): Auch hier trifft der Leser auf ein Verfahren der *mise en abyme*.

Die Selbstinszenierung der Autorin in Gestalt der *romanière romancée* bzw. der der Lügen der Schrift ausgelieferten Leserin stellt pointiert den simulakrenhaften Charakter der Erzählung als „réalité d’une autre façon“ (FV 105) aus, die jedoch auf der Ebene der Kunst ‚wahr‘ bleibt: „Voir votre histoire écrite à l’encre par un tiers était le seul moyen pour vous de lui donner la réalité qui vous manque de si insoutenable manière.“ (FV 106). Insofern stellt das dichterisch Erzählte ‚une forme de vie‘ dar. Wie der Briefwechsel gewinnt die literarische Kommunikation ihren Sinn nur, indem sich ein reales Treffen zwischen den Korrespondenten nicht realisiert. Deshalb entscheidet sich Amélie, das bevorstehende Treffen mit Melvin nicht wahrzunehmen: Die einzig mögliche Realitätsebene, die eine Begegnung zwischen Autor und Rezipient zulässt, ist die der Sprache, „le plus haut degré de réalité“ (FV 119). Das persönliche Treffen erweist sich insofern als eine zum Scheitern verurteilte Erfahrung, die bei der



inszenierten Schriftstellerin in letzter Konsequenz die Frage aufwirft: „Faut-il rencontrer les écrivains?“

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- NOTHOMB, AMÉLIE: *Hygiène de l'assassin*, Paris: Albin Michel 1992.  
 NOTHOMB, AMÉLIE: *Une forme de vie*, Paris: Albin Michel 2010.  
 NOTHOMB, AMÉLIE: „Je suis une mystique sans religion“. Interview mit François Busnel, *L'Express*, 27/08/2010 [https://www.lexpress.fr/culture/livre/amelie-nothomb-je-suis-une-mystique-sans-religion\\_915327.html](https://www.lexpress.fr/culture/livre/amelie-nothomb-je-suis-une-mystique-sans-religion_915327.html) (letzter Zugriff 13.11.2017).

### Sekundärliteratur

- AUDIBERTI, MARIE-LOUISE/ SIMONE VIERNE (Hg.): *L'imaginaire des nourritures*, Grenoble: Presses Universitaires 1989.  
 BARTHES, ROLAND: *Sade, Fourier, Loyola, Œuvres complètes*, II: 1968-1971, Paris: Seuil 1971, 699-868.  
 BARTHES, ROLAND: *La chambre claire, note sur la photographie*, Paris: Gallimard/Seuil 1980.  
 BAUDRIER, ANDRÉE-JEANNE (Hg.): *Le roman et la nourriture*. Colloque organisé par le Centre d'Études du Roman et du Romanesque, Université de Picardie-Jules Verne, Besançon: UP 2003.  
 BLUMENKAMP, KATRIN: „Authentizität im literarischen Text und Paratext. Alexa Hennig von Lange und Amélie Nothomb“, EVI ZEMANEK/ SUSANNE KRONES (Hg.), *Literatur der Jahrtausendwende. Themen, Schreibverfahren und Buchmarkt um 2000*, Bielefeld: Transcript 2008, 345-360.  
 CAINE, PHILIPPA: „Entre-deux“. Inscription of Female Corporeality in the Writing of Amélie Nothomb“, SUSAN BAINBRIGGE/ JEANETTE DEN TOONDER: *Amélie Nothomb. Authorship, Identity and Narrative Practice*, New York: Peter Lang 2003, 71-84.  
 CHEVILLOT, FRÉDÉRIQUE: „Le jeu protéen d'Amélie Nothomb dans *Une forme de vie*“, ADRIENNE ANGELO/ ERIKA FÜLÖP (Hg.): *Protean Selves. First-Person Voices in Twenty-First Century French and Francophone Narratives*, Cambridge: Cambridge Scholar Publishings 2014, 14-28.  
 COLONNA, VINCENT: *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Paris: Tristram 2004.  
 COTONI, MARIE-HÉLÈNE (Hg.): *Nourritures et écriture*, Bd. I: *Littératures étrangères. Littérature comparée et arts*, Nice: UP 1999; Bd. II: *Littératures d'expression française*, Nice: UP 2000.

- DARRIEUSSECQ, MARIE: „L'autofiction, un genre pas sérieux“, *Poétique* 27 (1996), 367-380.
- GRELL, ISABELLE: *L'autofiction*, Paris: Colin 2014.
- GREWE-VOLPP, CHRISTA/ WERNER REINHART (Hg.): *Erlesenes Essen. Literatur- und kulturwissenschaftliche Beiträge zu Hunger, Satttheit und Genuss*, Tübingen: Narr 2003.
- KLETTKE, CORNELIA: *Simulakrum Schrift. Untersuchungen zu einer Ästhetik der Simulation bei Valery, Pessoa, Borges, Klossowski, Tabucchi, Del Giudice, De Carlo*, München: Fink 2001.
- KRAUS, ESTHER: *Faktualität und Fiktionalität in autobiographischen Texten des 20. Jahrhunderts*, Marburg: Tectum 2013.
- LEJEUNE, PHILIPPE: *Le pacte autobiographique*, Paris: Seuil 1975.
- OTT, CHRISTINE: *Feinschmecker und Bücherfresser. Esskultur und literarische Einverleibung als Mythen der Moderne*, München: Fink 2011.
- ROSSBACH, STEPHANIE: „Verbale Machtspiele zwischen Grausamkeit und Esprit. Das Werk der exzentrischen Graphomanin Amélie Nothomb“, ROSWITHA BÖHM/STEPHANIE BUNG/ ANDREA GREWE (Hg.): *Observatoire de l'extrême contemporain. Studien zur französischsprachigen Gegenwartsliteratur*, Tübingen: Narr 2009, 295-306.
- WAGNER-EGELHAAF, MARTINA: *Autobiographie*, Stuttgart: Metzler 2005.