

ANNA SOPHIE PIETSCH

Hochrationale Sinnlichkeit und kalter Eros

Erzählstrategien in Julia Francks Erzählungen *Bauchlandung*

Der Erzählband *Bauchlandung. Geschichten zum Anfassen* ist die dritte Buchpublikation Julia Francks. Er wurde erstmalig im Jahr 2000 vom in Köln ansässigen DuMont Buchverlag herausgegeben. In der gebundenen Ausgabe erstrecken sich die acht enthaltenen Erzählungen auf knappe 111 Seiten, wobei die kürzeste Geschichte keine drei Seiten ausmacht. Diese Erzählung mit dem Titel *Streuselschnecke* wurde auch für den Deutschunterricht an Schulen didaktisiert¹. Die sieben anderen Erzählungen umfassen zwischen zehn (*Bäuchlings*) und 22 Seiten (*Zugfahrt*). Erzählt werden alle acht aus Sicht von verschiedenen Ich-Erzählerinnen, die teils Kind (*Der Hausfreund*), Teenager (*Streuselschnecke*), oder erwachsene, aber noch relativ junge Frauen sind.

Dem Untertitel nach sollen die Geschichten in *Bauchlandung* Geschichten zum Anfassen sein, also greifbare Erfahrungen bereithalten. Dabei enthalten sie erotisch-sexuelle Momente, sie spielen mit Anziehung und Abstoßung und sprechen die Sinne des Lesers an. Jede Erzählung eröffnet für sich ihren ganz eigenen Kosmos, kommt mit wenigen Figuren aus und berichtet in verhaltener, absolut unkitschiger Weise von Beziehungen, von Sehnsucht und Einsamkeit, Eifersucht und Neid sowie von Tod und Verfall. Die erzählte Zeit ist dabei für Kurzgeschichten gattungstypisch knapp – die meisten der von der jeweiligen Ich-Erzählerin geschilderten Erlebnisse passieren innerhalb weniger Minuten oder Stunden. Ebenfalls typisch ist, dass Ort und Zeit nicht eindeutig erkennbar sind. In einigen Geschichten wird jedoch deutlich, dass die Erzählungen in Berlin spielen, so heißt es z. B. in *Streuselschnecke*: „Ich wohnte seit einem Jahr nicht mehr bei meiner Mutter [...], sondern bei Freunden in Berlin.“ (*Streuselschnecke*, 51)² und in *Für Sie und für Ihn*: „Das Arbeiter- und Gefängnisviertel Moabit verkauft sich immer besser.“ (*Für Sie und für Ihn*, 53). Bei anderen Erzählungen liegt es mit etwas Ortskenntnis und unter Berücksichtigung des

Lebensmittelpunkts der Autorin nahe, sie ebenfalls in der deutschen Hauptstadt zu verorten, z. B. liegt der Markt, zu dem Emily und die Ich-Erzählerin in *Mir nichts, dir nichts* gehen wollen, an einem Kanalufer (vgl. *Mir nichts, dir nichts*, 105, 108) – vermutlich dem Berliner Maybachufer. Obwohl in keiner der Erzählungen erwähnt wird, zu welchem Zeitpunkt sie spielen, ist davon auszugehen, dass die meisten in der Erzählgegenwart des Jahres 2000 angesiedelt sind. Eine Ausnahme stellt die Erzählung *Der Hausfreund* dar, deren Erzählgegenwart noch vor dem Mauerfall liegt.

Julia Franck erzählt aus der Perspektive verschiedener Frauenfiguren acht Alltagsgeschichten, deren Gelingen oder Scheitern im Einzelfall, im Privaten, liegen. Alle Erzählungen haben zudem gemeinsam, dass es sich bei ihren Ich-Erzählerinnen um Außenseiterfiguren handelt, die sich in mehr oder weniger vertrackten psychischen und/oder moralischen Ausnahmesituationen befinden. Die Geschichten von Außenseiterinnen werden außerdem in den meisten Fällen in ein Familiensetting eingebettet.

Acht Geschichten moderner Außenseiterinnen – zum Inhalt

Bereits die erste Erzählung mit dem Titel *Bäuchlings* vereint das Außenseiter- mit dem Familienthema. In ihr steht das Verhältnis zweier Schwestern im Mittelpunkt, deren innige Beziehung eine erotische Komponente enthält, die vor allem auf der Sehnsucht der erzählenden jüngeren Schwester, so zu sein wie die ältere, basiert. Die jüngere Schwester betrachtet das Leben der älteren von außen, phantasiert sich im Laufe der Erzählung jedoch in deren Leben hinein. Hierbei erweist sich die Erzählerin als unzuverlässig: denn es durchmischen sich Phantasie- und Realitätsbericht, sodass der Leser das Geschilderte leicht als tatsächlich Geschehenes und nicht als Imaginiertes liest, so hat er unmittelbar am Begehren der Erzählerin teil.

In *Zugfahrt* befindet sich eine Ich-Erzählerin auf dem Weg nach Italien zu der Hochzeit einer Freundin. Auch hier handelt es sich um eine Außenseiterfigur, der Julia Franck den Tick zuschreibt, Schminke zu klauen und die sie erzählen lässt, sie fühle sich „übriggeblieben“ (*Zugfahrt*, 17). Auf der Reise durchlebt diese Ich-Erzählerin Momente des Ekels, die durch ganz banale Dinge herbeigeführt werden. Durch die genaue Beschreibung der sinnlichen Eindrücke der Erzählerin lässt auch diese Erzählung keine Distanz zu den geschilderten Erlebnissen zu. Die Leserin ist von den Details der beschriebenen Sinneseindrücke zugleich angezogen und abgestoßen.

Die dritte Erzählung *Strandbad* handelt von einer jungen Bademeisterin, die eine Affäre mit einem Badegast phantasiert, im realen Leben aber sozial weitgehend isoliert lebt. Hier treibt die Autorin das Außenseiter-Thema auf die Spitze,

1 Z. B. Grunow, Cordula/Schurf, Bernd/Wagener, Andrea: Deutschbuch – Neue Grundausgabe 8. Berlin: Cornelsen, 2009.

2 Alle Zitate sind aus Franck, Julia: *Bauchlandung. Geschichten zum Anfassen*. Köln 2000. Die Zitation erfolgt im Weiteren mit Hinweis auf die jeweilige Erzählung mit Seitenangabe direkt im Text.

indem sie die Ich-Erzählerin vollkommen sachlich von ihrem selbst gewählten Outsider-Leben berichten lässt. Wie in *Bäuchlings* vermischen sich in *Strandbad* die Phantasie der Erzählerin mit der Realität der äußeren Handlung.

In *Streuselschnecke* wird zunächst aus Sicht eines noch sehr jungen Mädchens eine Lolita-Geschichte erzählt, die am Ende jedoch die Pointe enthält, dass ein nicht näher bestimmter älterer Mann, der am Ende stirbt, ihr Vater ist. Auch die Ich-Erzählerin dieser Erzählung führt ein Außenseiterdasein: die Jugendliche zieht 14-jährig, ohne beschützende Familie, nach Berlin und sieht dort ihren Vater zum ersten Mal. Sie scheint aus jedem familiären Kontext gerissen, vollkommen auf sich allein gestellt zu sein.

Wie *Streuselschnecke* ist auch die darauf folgende Geschichte *Für Sie und für Ihn* auf eine Pointe hin gestaltet: Die Ich-Erzählerin berichtet einem Barkeeper aus der Kneipe unter ihrer Wohnung von ihrem Nachbarn von gegenüber, einem merkwürdigen einsamen Mann, der plötzlich wilden Sex mit einer Unbekannten hat. Am Ende stellt sich heraus, dass die schöne Unbekannte die Ex-Freundin des zunächst von der Voyeur-Geschichte erregten Barkeepers ist. Ziel der Ich-Erzählerin ist es, die Aufmerksamkeit des Barkeepers zu erwecken, denn auch sie lebt sonst weitgehend isoliert und verspürt nur zum Zeitpunkt der Erzählung eine „Lust zu sprechen, heute so sehr wie lange nicht“ (*Für Sie und für Ihn*, 53). Wie in *Bäuchlings* wird in dieser Erzählung die erotische Imagination der Leserin angesprochen, die durch das Voyeur-Motiv und die genaue Beschreibung sexueller Handlungen pornographische Züge annimmt. Durch die Pointe wird hiermit dann jedoch systematisch gebrochen und das Voyeuristische der Geschichte entmystifiziert (vgl. Biendarra 2004, 219).

Die sechste Geschichte *Schmeckt es euch nicht* erzählt erneut eine Familiengeschichte. Sie widmet sich dem Thema von Tod und Verfall und spielt weniger mit erotischen, denn mit sinnlichen Momenten. Ein an den Folgen seiner Krebserkrankung im Sterben liegender Großvater lädt seine Familie, darunter die Ich-Erzählerin, zum vorgezogenen Leichenschmaus ein. Hier bekommt der Leser den Eindruck, dass es sich bei allen in dieser Erzählung beschriebenen Figuren um Außenseiter handelt: Die Tante der Ich-Erzählerin ist eine Nonne, der Großvater ein Original, das seinen eigenen Leichenschmaus miterleben will, die Ich-Erzählerin selbst hat kaum Kontakt zu ihrer Familie, die sich insgesamt nicht sehr nahe steht: „Selbst wenn mein Großvater es nicht wahrhaben wollte, hatte sich seine Familie in Wirklichkeit schon lange vor dem Leichenschmaus gänzlich zerstritten.“ (*Schmeckt es euch nicht*, 68)

In der darauf folgenden Erzählung flüchtet *Der Hausfreund* mit der Mutter, der kleinen Schwester und einer kindlichen Ich-Erzählerin von Ost- nach Westberlin, während der Vater allein in der DDR bleibt. Aus der Kinderperspektive erscheint die gefährliche Flucht wie ein unbequemes Abenteuer, das mit einer

zweifelhaften Belohnung, einer fremd schmeckenden Limonade, endet. Auch hier findet sich das Außenseiter-Motiv in vielerlei Hinsicht. So fühlt sich die Ich-Erzählerin als ältere Schwester ausgeschlossen. Dies zeigt sich in dem Bild, dass das jüngere Mädchen mit der Mutter und deren Geliebten eine harmonische Familie bildet, während die ältere Schwester eher unbeteiligt bleibt: „Er [der Geliebte der Mutter, Anm. d. Verf.] breitet die Arme aus, aber wir wollen nicht hineinspringen, wenigstens ich nicht, [...] Hanna [...] springt auf Thorstens Schoß.“ (*Der Hausfreund*, 85). Zudem behandelt die Mutter ihre älteste Tochter mit Desinteresse: „Meine Mutter denkt gerne viel und seufzt manchmal, wenn ich sie dabei unterbreche und ihr meinerseits etwas erzählen möchte.“ (*Der Hausfreund*, 84)

Die letzte und achte Erzählung mit dem Titel *Mir nichts, dir nichts* erzählt eine Dreiecksgeschichte, allerdings aus der Sicht der Betrügenden, die sich durch die Affäre mit dem Freund der besten Freundin von dieser befreien will. Die Ich-Erzählerin will das Verhältnis zu ihrer Freundin neu bestimmen. Hierzu benutzt sie den Mann, indem sie ihn zu ihrem Geliebten macht. Die Pointe der Erzählung zeigt jedoch, dass sie sich nicht aus der problematischen Beziehung zu Emily befreien kann.

Auszeichnung und Rezensionen

Die letzte Erzählung des Bandes, *Mir nichts, dir nichts*, stellte Julia Franck im Jahr 2000 bei den *Tagen der deutschsprachigen Literatur* um den Ingeborg-Bachmann-Preis in Klagenfurt vor und gewann den *3Sat-Preis*.

Die 21 Rezensionen, die im Sommer bis Herbst 2000 in großen und kleineren Zeitungen erschienen und den Geschichtenband besprachen, geben ein ambivalentes Bild ab. Wie im weiteren Verlauf noch eingehender deutlich gemacht werden soll, erzählt Julia Franck in *Bauchlandung* aus der Perspektive der verschiedenen Ich-Erzählerinnen in einer sehr sachlichen, emotionsarmen Sprache. Dieser besondere Stil wird auf der einen Seite von manchen Kritikern sehr gelobt, die ihr attestieren, sie bringe mit „Understatement ihre Meisterschaft zum Einsatz“ (Mangold 2000). Denn Julia Franck widmet sich zwar den detaillierten Beschreibungen von Körperlichkeit und lässt ihre Ich-Erzählerinnen genau beobachten, doch finden sich selten Emotionen und der Erzählstil bleibt sachlich-beschreibend. Dieser Stil wird als „eigenständige, originelle Sprache“ (Schaber 2000) gelobt, ihre Beschreibungen von Körperlichkeit werden als „Scharfsinn und Poesie [...] über die Körper“ (ebd.) anerkannt und *Bauchlandung* insgesamt ein „hochrationales sinnliches Werk“ (von Matt 2000) genannt. Die Rezensentin Beatrice von Matt bescheinigt Julia Franck, sie stoße „in eine noch wenig ausgeschöpfte Zone vor“ und „erweiter[e] das literarische Feld“ (ebd.). Den Wider-

spruch, der sich aus „hochrational“ (ebd.) und „sinnlich“ (ebd.) eigentlich ergibt, stellt auch Christoph Schreiner in der *Saarbrücker Zeitung* fest, der in *Bauchlandung* Sätze findet „die riechen, pulsieren [...] [u]nd dann wieder umschlagen ins ganz Sachliche“ (Schreiner 2000). Wodurch Julia Franck diese Gegensätze vereint, bemerkt Rezensent Rainer Schmitz in seinem Artikel im Focus: „Ihre Sprache ist trocken, knapp, ungeziert, ja schon spröde, dabei von höchster Wahrnehmungsdichte durch fotografisch genaue Schilderung [...]“ (Schmitz 2000). Genau dieser Stil macht das Beschriebene für die Leserin „assoziationsreich“ (ebd.) und gibt den Erzählungen „etwas unmittelbar Atmosphärisches“ (ebd.). Da der Leser „an die sinnlichen Wahrnehmungen der Figuren gekoppelt“ (Hueck 2000) ist, die pausenlos und dabei detailliert beschreiben, was sie sehen – und vor allem, was sie fühlen, riechen und schmecken –, ergibt sich eine „temporeich[e] und direkt[e]“ (ebd.) Sprache, wodurch die Handlung „aus der Addition einzelner Momente“ (ebd.) besteht. Die positive Wahrnehmung von Julia Francks erstem Erzählband kann mit dem *Kölner Stadtanzeiger* zusammengefasst werden, der den Erzählungen eine „erfrischende Lakonie und anhaltende Intensität“ (Oehlen 2000) zuspricht. In diesen Rezensionen wird der „kalt[e] Eros“ (von Matt 2000) des Franck’schen Sprachstils, der durch die sachliche Beschreibung von oftmals erotischen Sinneswahrnehmungen entsteht, keineswegs als etwas Negatives gewertet, sondern im Gegenteil als eine außergewöhnliche und sehr intensive Art des Erzählens angesehen.

Dieser positive Tenor findet sich jedoch nicht in allen Rezensionen. Denn manche bewerten den sachlichen und zugleich sinnlichen Sprachstil Francks als zu „kühl“ (Arnold 2000). Gereichte den meisten RezensentInnen Francks mikroskopische Genauigkeit zum Lob, wird ihr diese von anderen als „Härte“ (Peppel 2000) ausgelegt. Aufgrund der genauen Beschreibungen von Körperlichkeit und sinnlichen Erfahrungen wird der Autorin zudem unterstellt, in ihren Erzählungen sei alles „dem Eros [...] unterworfen“ (Fitzel 2000). In der *Welt* heißt es außerdem:

Intimste Nähe wird suggeriert durch stark sensualistische Beschreibungen des Körpers und immer wieder der Haut und ihren Gerüchen. Das Subjekt und Bewusstsein hat sich aus seiner inneren Mitte auf die Körperoberfläche verlagert. Ihre Figuren öffnen sich daher nicht wirklich, bleiben stets Oberfläche, weil dies ihr Innerstes ist. Es bleibt ein verschlossener und rein weiblicher Kosmos. (ebd.)

Ebenso wie Tomas Fitzel nehmen auch andere Rezensenten durch Francks nüchternen Erzählstil die weiblichen Figuren der Erzählungen als unnahbar und verschlossen wahr. Dabei stellt sich die Frage, ob der Vorwurf, der sich gegen die Gestaltungskraft der Autorin richtet, nicht recht eigentlich die Figuren meint und daher in Wirklichkeit ein Vorbehalt gegen die geschilderte Welt und deren

Akteure ist. Die Figuren wären dann verschlossen und blieben an der Oberfläche, weil es genau darum geht. Wer diese Diegese nicht lesend nachvollziehen möchte, weil ihm oder ihr angesichts der vorherrschenden nüchternen Kühle fröstelt, kann dies allerdings schlechterdings nicht gegen die ästhetischen Qualitäten der Schreibenden als Argument verwenden; im Gegenteil, die Kritiker und Kritikerinnen reagieren auf die *Geschichten zum Anfassen*, weil sie sie berühren, nur eben nicht angenehm, die Geschichten behagen ihnen gar nicht: „Julia Francks sachliche Prosa folgt der Regel, dass böse Mädchen überall hinkommen“ (Döbler 2000) heißt es in *Die Zeit* und als Basis der Erzählungen und somit als Faktoren zur Einschätzung der Charaktere der Ich-Erzählerinnen werden „Machtinstinkt, Ressentiment, Rache, Rivalität“ (ebd.) aufgezählt. Weiter heißt es vorwurfsvoll: „Liebe ist es nie bei Julia Franck. Es ist Sex, bestenfalls Begehren und schlimmstenfalls Zerstreuung“ (ebd.). Thomas Wirtz geht in der *FAZ* so weit, die Figuren aus *Bauchlandung* als „ein Trupp von Bulimisten der Sinnlichkeit“ (Wirtz 2000) zu betiteln, die „ihren gesamten Alltag zur erogenen Kampfzone“ (ebd.) erklären, an der Liebe jedoch stets scheiterten (vgl. dazu auch Peppel 2000).

Als anderer in den Rezensionen negativ angesprochener Punkt findet sich, dass Julia Francks Erzählungen teils „konstruiert und künstlich“ (Peppel 2000) wirken würden. „Auch setzen sie alle zu sehr auf den Effekt“ (ebd.) schreibt Elisa Peppel in der *Frankfurter Rundschau* und Susanne Schaber meint in der *Presse*: „Mitunter wirken die Stücke dann doch zu gedreht, der Ton zu effektiv kalkuliert.“ Auch hier steht wieder das *Wie* des Erzählten im Mittelpunkt. Um diese negativen Wahrnehmungen der Rezensentinnen zu verstehen, ist es nötig, die Art des Erzählens zu analysieren.

Zuvor und als Einführung soll ein Überblick über den bisherigen Forschungsstand gegeben werden.

Forschungsstand

Texte von Corinna Schlicht, Anke Biendarra, Stefanie Hohmann, Helga Meise und Lucy Macnab beziehen sich direkt oder indirekt auf Julia Francks Erzählungen aus *Bauchlandung* und setzen sich vor allem mit den Aspekten der Identitätsproblematik ihrer Figuren, dem Begehren bzw. der Verführung sowie dem körpernahen Erzählen auseinander.

In ihrem Text *Geschlechterkonstruktionen in der Gegenwartsliteratur* (Schlicht 2004, 162-178) beschreibt und analysiert Corinna Schlicht literarische und filmische Bilder von Weiblichkeit und Männlichkeit zwischen 1990 und 2004, um so die Trends in Sprache und Themen der Gegenwartsliteratur zu erfassen. Schlicht stellt zunächst allgemein die These auf, die Texte der Gegen-

wartsliteratur hinterfragten „die prinzipielle Möglichkeit von Zugriff auf die Wirklichkeit“ (Schlicht 2004, 170) und stellten „das allgemeine Wahrnehmungsspektrum auf de[n] Prüfstand“ (ebd.). Als Folge ziehe diese Skepsis einerseits eine verstärkte Ironie und somit eine Schaffung von Distanz und andererseits eine verstärkte Reflexion von Körperlichkeiten nach sich, die den Figuren der Erzählungen und Romane beweisen sollen, dass sie überhaupt noch existieren (vgl. ebd.). Die Distanz, die die Figuren in Romanen und Erzählungen von Julia Franck, aber auch von Malin Schwerdtfeger, Maike Wetzels und Judith Hermann aufbauen, sowie ihr Bekenntnis zu weiblichem Begehren führe sie in Isolation und Einsamkeit (vgl. ebd., 171) und lasse sie stets an ihren Weiblichkeitskonzepten scheitern. So blieben die Frauenfiguren immer Außenseiterinnen (vgl. ebd., 177f.). Schlichts Schwerpunkt liegt somit auf der Identitätsproblematik der Frauenfiguren in der Gegenwartsliteratur.

Anke Biendarra kommt in *Gen(d)eration next: Prose by Julia Franck and Judith Hermann* (Biendarra 2004) zu ähnlichen Ergebnissen wie Corinna Schlicht. Auch für Biendarra begeben sich die problematischen Frauenfiguren, die sich zwar von weiblichen Klischees befreien, sich aber hierfür hinter einer existenziellen Coolness (vgl. Biendarra 2004, 230) verstecken müssen, in eine fundamentale Einsamkeit und in ein Gefühl der Fremd- oder Eigenartigkeit (vgl. ebd.). Biendarra bemerkt des Weiteren zur Erzählweise in *Bauchlandung*, dass der präzise und nüchterne Realismus in Francks „Körpergeschichten“ (Biendarra 2004, 213) die Leserin herausfordere, indem er nur mit mikroskopischen Details Hinweise auf die Charaktere der Figuren gebe. Der Leser müsse sich so selbst eine Meinung bilden, da er in den Texten keine weiblichen Idealfiguren präsentiert bekomme (vgl. Biendarra 2004, 218). Dies ist ein Punkt, der von fundamentaler Bedeutung für das Verständnis von Julia Francks Erzählungen ist und der im Schlussteil der vorliegenden Untersuchung aufgegriffen werden soll.

Stefanie Hohmann konzentriert sich in ihrem Text *Ein Fest der Sinne – Weibliche Obsessionen in der Gegenwartsliteratur* auf den Aspekt der Verführung in Julia Francks *Bauchlandung*, aber auch in ihrem Roman *Liebediener*. Ausgehend von Stefanie Menzingers Erzählung *Der Jäger; der Kater und ich* untersucht Hohmann das Jagdmotiv in den jeweiligen Erzählungen bzw. im Roman (vgl. Hohmann 2004, 183). Die Geschichten Francks und Menzingers würden „einen neuen Typus, den der Jägerin und Verführerin“ (ebd., 193) beschreiben, wozu „Erotik, Sinnlichkeit und Körperlichkeit [...] mit einer Selbstverständlichkeit dargestellt [werden], die [für die weibliche Perspektive, Anm. d. Verf.] neuartig ist.“ (ebd.) Zudem erwähnt Hohmann den Aspekt der Vermischung von Phantasie und erzählter Realität (vgl. Hohmann 2004, 189), ein Stilmerkmal, das in Francks Erzählungen gehäuft vorkommt und auch im Rahmen dieser Arbeit analysiert werden soll.

Lucy Macnabs Text *Becoming bodies: corporeal potential in short stories by Julia Franck, Karen Duve, and Malin Schwerdtfeger* beschäftigt sich vor allem mit Francks erstem Roman *Der Neue Koch*, die analysierten Aspekte können aber auch in Bezug auf den Erzählband *Bauchlandung* von Interesse sein. Denn ebenso wie in *Der Neue Koch* wird auch in den Erzählungen Femininität hinterfragt, indem Körperlichkeiten neu interpretiert werden (vgl. Macnab 2006, 108). Durch Nicht-Anpassung finden sich die weiblichen Figuren so in einer Außenseiterposition wieder (vgl. Macnab 2006, 110).

Helga Meise widmet sich in „*Ist Liebe etwa ein Gefühl?*“: *Judith Hermanns ‚Sommerhaus, später‘ und Julia Francks ‚Mir nichts, dir nichts‘* (Meise 2010) der mit dem *3Sat-Preis* ausgezeichneten Erzählung des Erzählbandes. Meise sieht in dieser eine Geschichte von Verrat, in dessen Folge die betrügende Ich-Erzählerin „in die Aporien gesellschaftlicher Normen, Handlungsräume und Deutungsmacht gerät“ (Meise 2010, 265) und befasst sich wie die Autorinnen der anderen Forschungstexte ebenfalls mit dem Identitätskonflikt der Ich-Erzählerin, die im Falle von *Mir nichts, dir nichts* mittels des Verrats an ihrer besten Freundin und dem Verhältnis mit deren Freund versucht, sich selbst näher zu kommen (vgl. Meise 2010, 264).

Unzuverlässiges Erzählen: zwischen Phantasie und erzählter Realität

Die Distanz zur Wirklichkeit und die Isolation von anderen Subjekten, gar von der ganzen Gesellschaft, die die Ich-Erzählerinnen in den Geschichten von *Bauchlandung* laut Corinna Schlicht und Anke Biendarra auszeichnet, wird von Julia Franck mittels eines bestimmten Kunstgriffs erreicht, den Stefanie Hohmann mit der Durchmischung von Phantasie und erzählter Realität benennt (vgl. Hohmann 2004, 189).

Denn Julia Francks Ich-Erzählerinnen betreiben häufig das, was die Narratologie unter dem Stichwort des „Unzuverlässige[n] Erzählen [s]“ (z. B. Martinez/Scheffel 1999, 97) fasst. Bei den Berichten der verschiedenen Ich-Erzählerinnen aus *Bauchlandung* handelt es sich in vielen Fällen um „[m]imetisch teilweise unzuverlässiges Erzählen“ (vgl. Martinez/Scheffel 1999, 102). Die mimetische Erzählfunktion der Erzählerin, die eigentlich ein logisches Privileg (vgl. Martinez/Scheffel 1999, 97) besitzt, wird von ihr selbst unterwandert, indem sie die konkreten Tatsachen ihrer Erzählung verdreht und ihre erzählte Realität mit Phantasieerlebnissen durchwebt. Ihre Gedankenspiele kündigen die Ich-Erzählerinnen meist an, wie etwa in der ersten Erzählung *Bäuchlings*, in der die Ich-Erzählerin sich in die Rolle ihrer Schwester hineinphantasiert und dies als Vorstellung und imaginierte Wahrnehmung expliziert:

Ich stelle mir vor, wie er hinter Luise steht, wie seine andere Hand zwischen ihren Backen der Seide folgt, nach unten gleitet, sich hart zwischen ihre Schenkel schiebt [...] und *ich sehe* ihre Locken in seinen Händen, die Locken, die *plötzlich* schwarz und meine *sind*, die fangen seine Hände, und seinen Schwanz, ziehen ihn in mich hinein. (*Bäuchlings*, 14; Hervorhebungen d. Verf.).

Die Unzuverlässigkeit ergibt sich nun in dem unvermittelten Übergang von Vorstellungsmodus zu einem scheinbaren Modus des Erlebens: die Locken gehören jetzt der Erzählerin und der Körperkontakt mit Olek wird als tatsächlicher beschrieben.

Auch die Ich-Erzählerin in *Strandbad* erklärt dem Leser, dass sie sich die Affäre mit einem Badegast nur vorstellt: „[...] den muss ich nicht mitnehmen, ich stelle mir vor, wie er ist.“ (*Strandbad*, 40) Doch in beiden Erzählungen werden die Phantasievorstellungen der Ich-Erzählerinnen derart haptisch als tatsächliche Körperwahrnehmungen geschildert, dass die Leserin sich zwischendurch nicht mehr sicher sein kann, was Phantasie oder vielleicht doch erzählte Realität ist. In *Bäuchlings* heißt es: „Ich atme aus und höre mich leise dabei, zucke zusammen, spüre etwas innen an meinem Schenkel, als rinne dort etwas entlang [...]“ (*Bäuchlings*, 15). Die Erzählung *Strandbad* besteht sogar zum größten Teil aus der detaillierten Schilderung der phantasierten Affäre, sodass es dem Leser auch hier passieren kann, dass er die Einleitung, es handle sich nur um ein Gedankenpiel, während des weiteren Verlaufs der Geschichte vergisst. Von der Auswahl der Garderobe („Vorher habe ich mir noch eine Strumpfhose im Spätkauf besorgt und probiere zum ersten Mal seit drei Jahren einen weißen Lederrock an“, *Strandbad*, 42) über das Treffen in einer Bar („In der Bar entdecke ich ihn gleich, er trägt ebenfalls einen schwarzen Anzug [...]“, *Strandbad*, 44) bis zur detaillierten Beschreibung des Sex („[...] mich auf ihn setze und auf und ab reite, bis er immer schneller keucht, dann verstummt er plötzlich.“, *Strandbad*, 50) berichtet die Ich-Erzählerin in realistischem Erzählmodus, also ohne Verwendung des Konjunktivs im Indikativ Präsens, von ihrer Affäre, obwohl sie sie gar nicht real erlebt. Die autodiegetischen Erzählerinnen der beiden Geschichten – sie sind zugleich Erzählerinnen und Hauptfiguren – sind Null fokalisiert, so erzählen sie nicht nur Tatsachen, sondern sie führen die Leserin auch mit ihren Phantasien in die Irre. Julia Francks Erzählungen spielen sich dadurch auf mehreren Ebenen ab: zur extradiegetischen Ebene des Erzählens kommt eine intradiegetische – die der Binnenerzählung. Deutlich wird dies z. B. in *Für Sie und für Ihn*. Die Ich-Erzählerin schildert ihre (angeblichen) Beobachtungen des Nachbar-Sex einem Barkeeper aus der Bar unter ihrer Wohnung. Die Binnenerzählung wird besonders deutlich, da sie von der Ich-Erzählerin im Präteritum geschildert wird, während die extradiegetische Erzählung im Präsens beschrie-

ben wird: „Der Barmann kommt zurück, er sieht genervt aus [...]. Er stellt das Glas mit dem Saft der Kellnerin hin und kommt wieder zu mir. Ich sah also genauer hin, weil er so humpelte, die Kanne in der Hand bin ich an die Brüstung und beugte mich vor, um besser zu sehen.“ (*Für Sie und für Ihn*, 61).

Ihre detaillierten voyeuristischen Beobachtungen – wie z. B.: „An seinen Beinen hing eine halbnackte Frau, barbusig, und versuchte ihm die Hose vom Leib zu zerren.“ (*Für Sie und für Ihn*, 61) – spielen sich sowohl für den Barkeeper als auch für den Leser nun noch einmal in den Gedanken der Ich-Erzählerin ab, es bleibt dabei unklar, was hiervon wahrhaftig gesehen und was vielleicht ausgeschmückt oder komplett erfunden wurde.

Das unzuverlässige Erzählen findet sich jedoch nicht nur in der beschriebenen Durchmischung von Phantasie und erzählter Realität, sondern auch in der Auslassung von wichtigen Fakten, die für den Leser für das Verständnis einer konsistent erzählten Welt von fundamentaler Bedeutung sind. So wird der Leserin in *Streuselschnecke* von einer Beziehung zwischen einer Minderjährigen und einem erwachsenen Mann berichtet, die sie sich aufgrund ihrer Leseerwartung u. U. als eine Art *Lolita*-Beziehung vorstellt:

Der Anruf kam, als ich vierzehn war. [...] Eine fremde Stimme meldete sich, der Mann nannte seinen Namen, sagte mir, er lebe in Berlin, und fragte, ob ich ihn kennenlernen wolle. Ich zögerte, ich war mir nicht sicher. Zwar hatte ich schon viel über solche Treffen gehört und mir oft vorgestellt, wie so etwas wäre, aber als es soweit war, empfand ich eher Unbehagen. (*Bauchlandung*, 51).

Die Ich-Erzählerin lässt den Leser über ein bestimmtes faktisches Detail, nämlich dass es sich bei dem älteren Mann um ihren Vater handelt, im Unklaren, wodurch die Phantasie des Rezipienten gemessen an seiner Lesererwartung, also dem jeweiligen Weltverständnis des Rezipierenden verständlicherweise ange-regt wird.

Die Pointe

Die bisherigen Ausführungen führen zu der erzähl-dramaturgischen Strategie, die Julia Franck in mehreren ihrer Erzählungen verfolgt: der Pointe. In *Streuselschnecke* wird diese dadurch am effektivsten gesetzt, dass die Erzählung mit der Erwartungshaltung der LeserInnen spielt und die Rezipienten erst am Ende der Geschichte erfahren, dass es sich bei dem Mann nicht um einen Liebhaber, sondern um den Vater der Ich-Erzählerin handelt:

Kurz nach meinem siebzehnten Geburtstag war er tot. Meine kleine Schwester kam nach Berlin, wir gingen gemeinsam zur Beerdigung. Meine Mutter kam nicht. Ich nehme an, sie war mit anderem beschäftigt,

außerdem hatte sie meinen Vater zu wenig gekannt und nicht geliebt.
(*Streuselschnecke*, 52)

Erst in der Relektüre (vgl. Martinez/Scheffel 1999, 103) erschließt sich der Text und macht einen ganz neuen, durchaus traurigen Fokus auf, nämlich den eines brüchigen Vater-Tochter-Verhältnisses. Eine besonders effektvolle Pointe findet sich auch in der Erzählung *Für Sie und für Ihn*. Die Ich-Erzählerin weist den Barkeeper darauf hin, dass sie den beobachteten Nachbarn in der Bar wieder erkennt: „Siehst du, jetzt weißt du, wie er aussieht, mein Nachbar. Bei dem du gerade am Tisch warst – das sind die beiden.“ (*Für Sie und für Ihn*, 65) Der Barkeeper reagiert darauf abwehrend: „Nein, [...] das ist meine ehemalige Freundin, mit einem Bekannten.“ (ebd.) Der zuvor von der Voyeur-Geschichte erregte Barkeeper (vgl. *Für Sie und für Ihn*, 64) versteckt sich nun hinter seiner Bar (vgl. *Für Sie und für Ihn*, 65), da er sich durch die Tatsache, dass es sich bei der Gespielin des Nachbarn um seine Exfreundin handelt, unangenehm berührt fühlt. Hier muss die Leserin zwar nicht die gesamte Geschichte rekapitulieren, sieht sie aber nun aus einem anderen Blickwinkel. Die Pointe liegt auf der Figurenebene in der Erkenntnis des Barmanns und in dem Ende des Voyeurismus, denn die Erzählerin – die Sehende – hat auf ihren Gesprächspartner durch sein Abtauchen hinter die Theke plötzlich keine freie Sicht mehr: „Überhaupt kann ich nicht alles sehen“ (*Für Sie und für Ihn*, 65).

In *Bäuchlings* und *Strandbad* löst die Pointe jeweils auf, was an der Erzählung Phantasie und was erzählte Realität ist. Der Leser findet sich jeweils am Ende in der Realität wieder und ist so in der Lage, für sich noch einmal klar zu differenzieren, was Wünsche und Sehnsüchte und was Erlebnisse der Figuren waren, wobei *Bäuchlings* nach einem ersten Wechsel von der Phantasie- auf die Realitätsebene der erzählenden Figur wiederum mit einem Phantasiebild endet. Denn, wenn die Erzählerin ankündigt, mit ihrer Schwester ein Bad zu nehmen, dann muss dies als Einladung zu einer weiteren Imagination verstanden werden: „Kommst Du? Ich habe uns eine Wanne eingelassen.“ Ich *könnte* ihr folgen – sehen, wie sie ihr blaues Hemd im Flut fallen läßt und im Bad verschwindet.“ (*Bäuchlings*, 15, Hervorhebungen d. Verf.) Der Konjunktiv ist das Signal der Imagination. Die eingangs zitierte Sex-Phantasie mit Olek wird im Text durch die wörtliche Rede Oleks gebrochen. Dessen Aussage „Nein, ich nicht.“ (ebd.) erscheint im Kontext der Phantasieerzählung der Ich-Erzählerin zusammenhanglos. Die Ich-Erzählerin hat sich ihrer Phantasie hingegeben und die Leserin hat darüber die Frage „Hast du etwas drunter?“ (*Bäuchlings*, 13), auf die schließlich die Antwort gegeben wird, bereits vergessen. In der Realität der Erzählung kommt es nicht zum Sex zwischen Ich-Erzählerin und Olek, sondern es bleibt bei einer kurzen Berührung: „Seine Hand auf meiner Hüfte wird unerträglich, diese Hand, die die einzige Berührung ausmacht, die alles bringt und alles hält“

(*Bauchlandung*, 14, Hervorhebung d. Verf.). Dass diese Berührung der Erzählerin unangenehm ist, veranschaulicht, dass es ihr in ihrem Begehren also keineswegs um vollzogene Sexualität geht, sondern darum, Olek als Vorlage für ihre Vorstellung von schwesterlichem Sex zu nutzen: Tatsächliche Körperlichkeit ist da im Wege. Die Phantasie ist demnach der Ort, an dem ihre Lust Erfüllung finden kann. Auch in *Strandbad* endet die Binnenerzählung, in der sich die Ich-Erzählerin eine Affäre mit einem Badegast ausmalt, abrupt:

Es gibt viele Dinge, die mir *hätte vorstellen können*. Aber er fragt: Wo wohnst du? In der Nähe vom Strandbad. Ach so? Soll ich mit zu dir kommen? Nein, ich mag Männer lieber in ihrer Wohnung, nicht in meiner *denke ich*. Der Kescher ist wieder voll, ich sehe, daß unter der Dusche auf den Steinen Spatzen sitzen und picken [...]. Das rostrote Handtuch ist das einzige, das noch auf der Wiese liegt. Unten am Ufer haben sich Menschen angesammelt und ein Rettungswagen fährt stumm mit Blaulicht vor. Ich gehe hinunter. Die Menschen haben einen Kreis gebildet. Mein Kollege kniet über Justus. (*Strandbad*, 49, Hervorhebung d. Verf.)

Der Leser findet sich auch hier recht unvermittelt in der erzählten Realität wieder und wird spätestens jetzt daran erinnert, dass der ganze Affären-Bericht der Ich-Erzählerin nur ein Gedankenspiel war. *Der Hausfreund* endet dagegen mit einer Pointe, die das Geschehen in der erzählten Realität erklärt: „In der Flasche ist Brause, ich glaube, Astoria, aber die Flasche sieht anders aus. [...] Es gibt gelbe Straßenschilder, und ich versuche zu lesen, was auf den Schildern steht. Tempelhof, Marienfelde. Keine Ahnung, wo das sein soll.“ (*Der Hausfreund*, 93/4) Durch die unwissenden Beobachtungen der kindlichen Ich-Erzählerin wird der erwachsenen Leserin klar, dass die Mutter mit ihren beiden Töchtern und ihrem Geliebten aus der DDR nach Westdeutschland geflohen ist und die Erzählung bekommt so eine gesellschaftspolitische, historische Kontextualisierung, die den Interpretationshorizont der Geschichte erweitert.

Haptischer Realismus

Die Phantasieberichte der Ich-Erzählerinnen wie auch die Realitätsberichte in Julia Francks Erzählungen zeichnen sich stets durch extreme Genauigkeit und Detailreichtum aus. Dabei bewegen sich die Beschreibungen an den Sinneswahrnehmungen der Erzählerinnen entlang, wodurch es in den Erzählungen „riecht, schmeckt, fühlt, färbt und klingt“ (Schlicht 2004, 176). Die Beschreibungen bleiben aber gleichzeitig nüchtern und präzise (vgl. Biendarra 2004, 229), sodass sich der Begriff des *Haptischen Realismus*³ anbietet. Ihre Ich-

3 Den Ausdruck hat Katharina Döbler für Francks Schreiben geprägt: Döbler, Katharina: Schleimhaut Inklusive. In: *Die Zeit* vom 28.09.2000. Vgl. zu diesem Aspekt auch die

Erzählerinnen geben unkommentiert genau das wieder, was sie im jeweiligen Moment mit ihren Sinnen wahrnehmen. Sie zoomen sensualistisch ganz nah an die Dinge, Körper, Ereignisse heran, um sie in dem Moment des Wahrgenommenwerdens fotografisch genau zu erfassen. Unabhängig davon, ob es sich um Realitäts- oder um Phantasieberichte handelt, kann das in Francks Erzählungen sinnlich-erotisch bis pornographisch, aber auch eklig und abstoßend sein: „Ihre [Francks, Anm. d. Verf.] Vorgehensweise, die Lebenswelt ihrer Hauptfiguren quasi am Körper abzubilden, bleibt dabei jedoch ähnlich: Durch die Erzählweise in Form von Wahrnehmungsprotokollen werden die Meinungen, die Gefühle und die Weltsicht der Hauptfiguren für den Leser sichtbar gemacht, ohne dass eine Deutung vorgegeben und ohne dass moralisiert würde.“ (Marsch 2011, 32) In *Bäuchlings* führt der Text ohne moralische Wertung vor, wie die jüngere Ich-Erzählerin sich zur älteren Schwester in einer Weise hingezogen fühlt, die durchaus erotisch anmutet:

Luise schmatzt im Schlaf, ganz leise, fast unhörbar. Ich streiche über den Saum des Chiffons, der rau ihren Hals umschließt, rieche sie, ihren vertrauten Geruch, der mich an frischgeschnittenes Gras erinnert, ziehe die rotblonde Locke aus der Falte, die sich am Hals gebildet hat, und suche die glatte Haut ihrer Wangen ab [...]. Ich liebe Luise. Und noch etwas: Sie ist meine Schwester. (*Bäuchlings*, 7)

Besondere Spannung erzeugt eine solche Textpassage, weil sie mit dem moralischen Vorverständnis der Leser u.U. in Kontrast steht. Das Inzest-Tabu wird bei Franck aber selbst gar nicht mehr thematisiert. Die Figuren begehren einfach und dieses Begehren wird abgebildet; eine Moralisierung liegt so allein bei den LeserInnen.

Handelt es sich hier also um eine sinnlich-erotische Beschreibung, wird es in *Zugfahrt* und in *Schmeckt es euch nicht?* richtiggehend eklig. In *Zugfahrt* muss die Ich-Erzählerin auf dem Weg nach Italien ihr Abteil unter anderem mit einem unattraktiven älteren Glatzkopf teilen, der auch noch sein Leberwurstbrot auspackt:

Er isst es, ich schmecke mit ihm, vor allem die weißen Brocken, Knorpel, und ich merke, wie sich vor lauter Abneigung die feinen Härchen meiner Haut aufstellen, meinen Pullover wie einen Schild von mir fortstoßen, als wollten sie verhindern, dass mich sein neuer Geruch ergreift. (*Zugfahrt*, 24)

Ausführungen Eva Marschs (Marsch, Eva: Körperliche Welterfahrung in der Prosa Julia Francks. In: Corinna Schlicht (Hg.): Stimmen der Gegenwart. Beiträge zu Literatur, Film und Theater seit den 1990er Jahren, Oberhausen 2011, S. 16-35, hier S. 16-35).

An diesem Beispiel wird besonders deutlich, dass die Ich-Erzählerin nicht direkt kommentiert, sondern ihren subjektiven Ekel anhand ihrer objektiven, beobachtbaren Körperreaktionen begreifbar macht. Die sinnlichen Wahrnehmungen werden beschrieben, niemals bewertet. So gibt es auch in *Schmeckt es euch nicht?* keinerlei Hinweis auf eine Unterscheidung zwischen positiv oder negativ beurteilten Wahrnehmungen, es gibt ausschließlich die Sinnesempfindung als solche: „Zu den Gerüchen nach Holz, Lack und der sauren Milch, die mein Großvater oft lange aufhob, um sie als Dickmilch zu trinken, hatte sich ein stechend süßlicher gesellt, einer den ich unvermittelt dem Krebs zuschob.“ (*Schmeckt es euch nicht?*, 68) Durch diese Schilderung entsteht eine enorme Plastizität, durch die die Leserin aufgefordert ist, ihre eigenes Hautgefühl und Hörvermögen, sprich das Spektrum ihres Sensoriums einzubringen, um des Erzählten gewahr zu werden.

Es handelt sich hier bei allen Beispielen um Momentaufnahmen der sinnlichen Wahrnehmung der Ich-Erzählerinnen, sozusagen um Sinnesprotokolle, die für den Leser keinen Abstand zulassen. Nach Roland Barthes ist hier von einem „effet de réel“ (zit. n. Martinez/Scheffel 1999, 50) zu sprechen, der durch Detailreichtum und langsames Erzähltempo erreicht wird. Die erzählte Zeit wird in den Momenten der genauen Sinneswiedergabe gedehnt und die fotografisch genaue Schilderung trägt zusätzlich zum Eindruck der Gegenwart des Erzählens bei (vgl. ebd.). Sie bewirkt bei der Leserin, dass sie sich das Erzählte sinnlich vergegenwärtigt.

Julia Francks Erzählungen – eine Herausforderung für ihre Leser/innen

Julia Francks Frauenfiguren erzählen ungeschönt, was sie wahrnehmen. Diese Wahrnehmungen sind der Leserin mitunter vertraut, bisweilen von ihr aber vielleicht noch unausgesprochen. Francks Erzählungen bringen auch üblicherweise verschwiegene Regungen, wie tabuisierte Lust, Voyeurismus oder Ekel vor dem Fremden und Kranken zur Sprache und dies mit einer Direktheit, die vielleicht irritiert, sicher aber herausfordert. Dass Frauen genauso libidinös sein können wie Männer und dass sie teils ebenso an kurzen und lockeren Verhältnissen interessiert sind (vgl. Biendarra 2004, 220), sollte im 21. Jahrhundert keine Neuigkeit mehr sein. Dieser Gedanke wird aber erst durch Schriftstellerinnen wie Julia Franck zum kulturell gängigen Narrativ. Franck präsentiert diese „Frauenfiguren [, die sich] vorwagen“ (Schlicht 2004, 177) mittels jener plastischen, detailgenauen Beobachtung, die hier ausführlich analysiert wurde. Julia Franck will kein genaues psychologisches Bild ihrer Ich-Erzählerinnen zeichnen und dem Leser somit vorgeben, diesem Bild zu folgen, gar eine bestimmte Moral anzunehmen.

Sie schafft stattdessen einen „Resonanzraum“ (Biendarra 2004, 218), in dem die Leserin sich selbst zurechtfinden muss. Francks ideales Leserbild erweist sich so als das eines kritischen und autonomen Lesers (vgl. Biendarra 2004, 214). Unter diesem Gesichtspunkt müssen die häufigen Pointen und das Spiel mit Realität und Phantasie in Francks Erzählungen gesehen werden. Mittels der Brüche und der überraschenden Wendungen in ihren Geschichten fordert die Autorin ihre Leser heraus. Hierdurch sowie durch den sachlich-beschreibenden Erzählstil, der keine Moral vorgibt, regt Julia Franck ihre Leserinnen und Leser an, sich selbst eine Meinung zu bilden.

Literatur

Primärliteratur

Franck, Julia: *Bauchlandung. Geschichten zum Anfassen*. Köln 2000.

Sekundärliteratur

- Biendarra, Anke: Gen(d)eration next: prose by Julia Franck and Judith Hermann. In: Brockmann, Stephen (Hg.): *Studies in Twentieth and Twenty-first Century Literature* Volume 28, Issue 1. Lincoln, Neb.: Department of Modern Languages, 2004, S. 211-239.
- Hohmann, Stefanie: Ein Fest der Sinne – Weibliche Obsessionen in der Gegenwartsliteratur. In: Corinna Schlicht (Hg.): *Sexualität und Macht. Kultur-, literatur- und filmwissenschaftliche Betrachtungen*, Oberhausen 2004, S. 183-193.
- Macnab, Lucy: *Becoming bodies: corporeal potential in short stories by Julia Franck, Karen Duve, and Malin Schwerdtfeger*. In: Heike Bartel /ElizabethBoa (Ed.): *Pushing at Boundaries. Approaches to Contemporary German Women Writers from Karen Duve to Jenny Erpenbeck*, Amsterdam 2006, S. 107-117.
- Martinez, Matias/Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*, München 1999.
- Marsch, Eva: Körperliche Welterfahrung in der Prosa Julia Francks. In: Corinna Schlicht (Hg.): *Stimmen der Gegenwart. Beiträge zu Literatur, Film und Theater seit den 1990er Jahren*, Oberhausen 2011, S. 16-35.
- Meise, Helga: „Ist die Liebe etwa ein Gefühl?“. Judith Hermanns ‚Sommerhaus, später‘ und Julia Francks ‚Mir nichts, dir nichts‘. In: Karl H. Götzze/Katja Wimmer (Hg.): *Liebe in der deutschsprachigen Literatur nach*

1945/L’amour au présent. *Histoires d’amour de 1945 à nos jours*, Frankfurt/Main 2010, S. 257-265.

Schlicht, Corinna: Geschlechterkonstruktionen in der Gegenwartsliteratur. In: Dies. (Hg.): *Geschlechterkonstruktionen. Frauen- und Männerbilder in Literatur und Film*, Oberhausen 2004, S. 162-178.

Rezensionen

- Arnold: Heinz Ludwig: *Erotische Erwartungen. Julia Francks neue Geschichten zum Anfassen*. In: *Schweizer Monatshefte*, Jg. 80 (2000), Heft 11, S. 49/50.
- Döbler, Katharina: *Schleimhaut inklusive. Julia Franck will Hautkontakt*. In: *Die Zeit* vom 04.01.2001.
- Fitzel, Tomas: *Nähe als Utopie. Julia Francks erotischer Erzählband „Bauchlandung“*. In: *Die Welt* vom 22.07.2000.
- Hueck, Carsten: *Lustvolles Toben. Julia Francks ausgezeichnete Geschichten kreisen um Liebe, Verlangen und den Moment des Todes*. In: *Handelsblatt* vom 04./05.08.2000.
- Mangold, Iljoma: *Die kalte Dusche der Sinnlichkeit. Julia Francks Erzählungen „Bauchlandung. Geschichten zum Anfassen.“*. In: *Berliner Zeitung* vom 09./10.09.2000.
- Matt, Beatrice von: *Die Dämonie von Lust und Unlust. Julia Franck schreibt Körpergeschichten*. In: *Neue Zürcher Zeitung* vom 07.09.2000.
- Oehlen, Martin: *Eis und Sahne. Julia Franck erzählt: „Bauchlandung“*. In: *Kölner Stadt-Anzeiger* vom 04.08.2000.
- Peppel, Elisa: *So viel Mädchenscheiß. Das Gefühl, übrig geblieben zu sein: Julia Francks Erzählband „Bauchlandung“*. In: *Frankfurter Rundschau* vom 16.12.2000.
- Schaber, Susanne: *Streicheln, was das Zeug hält. Julia Francks hinterhältige Liebesgeschichten*. In: *Die Presse* vom 09.09.2000.
- Schmitz, Rainer: *Geruch der anderen. „Bauchlandung“*. Wie eine junge Autorin mit erotischen und Liebesgeschichten verführt. In: *Focus*, Jg. 30 (2000), S. 86.
- Schreiner, Christoph: *Julia Francks „Bauchlandung“*, die literarisch aber ein kleiner und dabei sehr sinnlicher Höhenflug ist. In: *Saarbrücker Zeitung* vom 18.08.2000.
- Wirtz, Thomas: *Schmeckt es euch nicht? Julia Francks Geschichten von den erogenen Kampfzonen*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 12.08.2000.

DuEPublico

Duisburg-Essen Publications online

UNIVERSITÄT
DUISBURG
ESSEN

Offen im Denken

ub | universitäts
bibliothek

Dieser Text wird via DuEPublico, dem Dokumenten- und Publikationsserver der Universität Duisburg-Essen, zur Verfügung gestellt. Die hier veröffentlichte Version der E-Publikation kann von einer eventuell ebenfalls veröffentlichten Verlagsversion abweichen.

DOI: 10.17185/duepublico/76574

URN: urn:nbn:de:hbz:465-20220825-092754-3

Ersch. in: Schlicht, Corinna; Marsch, Eva (Hrsg.) Von Geschichten, die ausziehen, das Leben zu erkunden: Einblicke in Julia Francks Erzählwelten. Mit einem Interview mit Julia Franck. S. 105-120

Alle Rechte vorbehalten.