



MAUER SCHAU

Fachzeitschrift. Germanistik.

KulturKlischee



Inhaltsverzeichnis

Sunke Janssen (Duisburg-Essen)	Editorial	Seite 3
Nathalie Kónya-Jobs (Bonn und Florenz)	Da simmer dabei? Rheinland-Klischees in Günter Grass' Prosa	Seite 4
Janina Hecht (Tübingen/Karlsruhe)	Zur Inszenierung kultureller Stereotype bei Adel Karasholi und Feridun Zaimoğlu	Seite 36
Janina Herrmann (Duisburg-Essen)	Helene Hegemanns Roman Axolotl Roadkill	Seite 51
	Impressum	Seite 63

Editorial

Liebe Leser,

um uns in unserem Alltagsleben zu behaupten, bedarf es einer für uns möglichst schnellen und genauen Beurteilung dessen, mit wem oder was wir es zu tun haben. Daher erstellen wir automatisch innere Taxonomien der Dinge in der Welt, die für uns wichtig sind, weil sie unser Lebensumfeld bedeuten. Aber haben diese Orientierungshilfen auch ihre Richtigkeit? Sich über etwas sein Urteil zu bilden mag gewiss wichtig sein, Menschen oder Dinge zu vor-verurteilen jedoch kann weitreichende Konsequenzen haben. Dieser Mechanismus führt oft vorschnell zu Kategorisierungen, im Volksmund auch „Schubladendenken“ genannt, davon kann sich kaum jemand freisprechen. Ein wachsames Augenmaß und die Bereitschaft, sich in seinen Ansichten dann und wann auch mal zu hinterfragen oder hinterfragen zu lassen, zählen deshalb bestimmt nicht zu den schlechtesten Eigenschaften.

Vorurteile begegnen uns nicht nur täglich, oft sind sie auch fest in unsere Wirklichkeit integriert und lassen sich nur schwer durchschauen, zumal eine wahrende Distanz nur selten freiwillig aufgehoben wird. Gerade das scheinbar Fremde wird so effektiv gemieden und ausgegrenzt. Schaut man aber über den eigenen kulturellen Tellerrand entpuppt sich so manches Gespenst als Schall und Rauch. In der vorliegenden sechsten Ausgabe der mauerschau beschäftigen sich nun drei Autorinnen mit dem Thema Kulturklischee in Texten zu den Rheinlandklischees in Günter Grass Prosatexten, Intersubjektivität bei Feridun Zaimoğlu und Adel Karas-holi und den Roman Axolotl Roadkill von Helene Hegemann.

Zu entschuldigen bleibt zuletzt noch die Überschaubarkeit der Ausgabe und die arge Verzögerung, mit der anfangs nicht zu rechnen war. Wechsel und ein drastisches Schrumpfen der Redaktion haben leider dafür gesorgt, hinzu kamen einige technische Probleme. Zur Entstehung dieser mauerschau danke ich zuallererst den geduldischen Autoren, der Redaktion, dem wissenschaftlichen Beirat und dem Schirmherr Dr. Andreas Erb.

Bei der Lektüre gute Unterhaltung wünscht Ihnen

Sunke Janssen

Da simmer dabei? Rheinland-Klischees in Günter Grass' Prosa

Nathalie Kónya-Jobs

Dieser Text geht der Frage nach den Funktionen des Rheinland-Klischees in der frühen Prosa Günter Grass' nach. Er thematisiert sowohl Grass' biographische Beziehungen zum Rheinland, als auch die Rolle dieser Region in den beiden Romanen *Die Blechtrommel* und *Hundejahre*. Des Weiteren werden Teile der essayistischen Prosa und eine kaum bekannte und unter einem Pseudonym veröffentlichte Kurzgeschichte des Literaturnobelpreisträgers in die Untersuchung mit einbezogen. Es soll aufgezeigt werden, wo, mit welchen Mitteln und zu welchem Zweck sich Grass' mit dem Rheinlandklischee auseinandersetzt. Dabei werden gängige Versatzstücke des rheinischen Kulturklischees wie die rheinische Fröhlichkeit, der Materialismus, Oberflächlichkeit und Opportunismus, Karnevals- und Vereinskultur und die Rolle des Katholizismus näher betrachtet.

1. Günter Grass, Danzig und kein Ende?

Die freie Stadt Danzig und das Danziger Werder. Die vor dem Ende des Zweiten Weltkrieges deutsch-polnisch-kaschubisch besiedelte Ostseeregion. Dies sind die Orte, mit denen Günter Grass' künstlerisches Schaffen, das sich neben der Wortkunst auch in der Bildhauerei und Graphik manifestiert, zu allererst verbunden ist. Die ersten Romane von Grass – *Die Blechtrommel* und *Hundejahre* - sowie die Novelle *Katz und Maus* werden von Teilen seiner Leserschaft, aber auch innerhalb der Literaturkritik und

in der Forschung zuweilen als *Danziger Trilogie* bezeichnet. Grass hat diese Bezeichnung nicht selbst geprägt, sie geht auf den Germanisten John Reddick¹ zurück, er hat sich nie dagegen ausgesprochen, dass sein episches Frühwerk unter diesem Sammelbegriff firmiert. Günter Grass, Jahrgang 1927, hat in frühen Lebensjahren für seine Generation Typisches und Prägendes erlebt: Er hat seine Heimatstadt Danzig früh verloren. Vertreibung und Heimatverlust, der Wunsch, sich die verlorene Heimatstadt schreibend wieder zu vergegenwärtigen, gehören mit zu den Beweggründen seines literarischen Schaffens. Im Jahr 2000 erklärte Grass anlässlich einer Gesprächsreihe zum Gedenken an die gemeinsame litauisch-deutsch-polnische Vergangenheit, welche Bedeutung der Erinnerung an seine Heimatstadt Danzig innerhalb seiner schreibenden Tätigkeit zukommt:

Auch während Reisen an Orte, die hinter uns liegen, die zerstört wurden, verloren sind und nun fremd klingen und anders heißen, holt uns plötzlich Erinnerung ein. So geschah es mir im Frühjahr 1958, als ich zum ersten Mal nach Kriegsende die langsam aus abgeräumten Trümmern nachwachsende Stadt Gdansk besuchte und beiläufig hoffte, auf verbliebene Spuren von Danzig zu stoßen. So ist mir die verlorene Heimat zum andauernden Anlaß für zwanghaftes Erinnern, das heißt für das Schreiben aus Obsession geworden. Etwas, das endgültig verloren ist und ein Vakuum hinterlassen hat, das mit dem Surrogat der einen oder anderen Ersatzheimat nicht aufgefüllt werden konnte, sollte auf weißem Papier Blatt für Blatt erinnert, beschworen, gebannt werden, und sei es verzerrt, wie auf Spiegelscherben eingefangen.²

Grass, der den Verlust der Heimatregion als schmerzhaft empfand, hat klar gemacht, dass der Verlust der deutschen Siedlungsorte im Osten Europas – hießen sie nun vormals Danzig, Königsberg oder Riga – die unmittelbare Folge des verbrecherischen nationalsozialistischen Regimes und des von diesem ausgelösten Angriffskrieges war. Die ersten Schüsse dieses Krieges wurden von der Danziger Westerplatte gegen den souveränen Staat Polen abgefeuert, eine Tragödie, deren Schilderung Eingang

1 Reddick, John: The ‚Danzig Trilogy‘ of Günter Grass, London 1975.

2 Grass, Günter: ‚Ich erinnere mich...‘. Anlässlich der litauisch-deutsch-polnischen Gespräche über die Zukunft der Erinnerung. Oktober 2000. In: Frielinghaus, F. (Hrsg.): Das Günter Grass Lesebuch. München 2009, S. 11 und 13.

in den Roman *Die Blechtrommel* gefunden hat. Über Grass' Verhältnis zur Stadt Danzig und zu seiner Geschichte, über seine Verbindung zu Polen und seinen eigenen kaschubischen Wurzeln ist bereits einiges geschrieben worden. Danzig als imaginäre, weil fiktive Heimatstadt, Danzig als Erinnerungsort ist wiederholt Gegenstand von Forschungsarbeiten innerhalb der Grass-Philologie geworden.³ Denn das 'Schreiben gegen die verstreichende Zeit', das Grass einmal als Umschreibung der Tätigkeit des Schriftstellers vorgeschlagen hat, ist notwendig auch als ein 'Schreiben von Orten' zu verstehen.

2. Günter Grass und das Rheinland: Zwischen Klischee und Wirklichkeit

Mit Orten in Grass' literarischer sowie essayistischer Prosa möchte auch ich mich auf den nächsten Seiten beschäftigen: Mit einer Region, ihren Bewohnern und den mit ihnen verbundenen Klischees. Die Rede ist vom Rheinland, den Rheinländern und Rheinland-Klischees in Günter Grass' Frühwerk und seinen autobiographischen Texten. Dabei soll der Ausdruck Klischee nicht despektierlich oder gar offen pejorativ verstanden werden. Ich beziehe mich auf den Klischeebegriff des Literaturwissenschaftlers Rüdiger Kunow, der sich wiederholt mit der Frage nach der Funktion des Klischees, genauer der Klischeehaftigkeit in der Literatur beschäftigt hat. Kunow betrachtet das Klischee „[...] als wichtiges Element der Verfaßtheit literarischer Texte [...], ein Element sozialer und kultureller Vorzeitigkeit in

³ Vgl. zu Günter Grass und Danzig u. a.: Schaal, Björn: *Jenseits von Oder und Lethe. Flucht, Vertreibung und Heimatverlust in Erzähltexten nach 1945.* (Günter Grass - Siegfried Lenz - Christa Wolff), Trier 2006; Honsza, Norbert: *Mythologisierte Landschaften: Günter Grass und Polen.* In: *Günter Grass und Polen. In: Tausend Jahre polnisch-deutsche Beziehungen / Sprache, Literatur, Kultur, Politik; Materialien des Millennium - Kongresses 5.-8. April 2000 Warszawa, Warschau 2001*, S. 746-750; Hryniewska, Monika: *Danzig/Gdansk und seine Geschichte als literarisches Thema in der Prosa von Günter Grass*, Stefan Chwin und Pawel Huelle. [Phil. Diss. Göttingen 2009], o. J. u. o. O.

einer immer neu erzählten, fiktiven Welt“⁴. Der Autor distanziert sich von der vorherrschenden negativen und nicht selten polemischen Verwendungsweise des Klischeebegriffs und konstatiert einen Widerspruch zwischen dem sowohl im Alltagssprachlichen Gebrauch als auch in der Verwendung innerhalb der Literaturkritik postulierten Eindeutigkeit dieses Begriffs und der schillernden Vielfalt seiner Formen.⁵ Er bemüht sich darum, der vorschnellen Disqualifizierung des Klischees in der Literatur als Zeichen des schlechten Stils und der inhaltlichen Trivialität eine differenzierte Analyse des Klischees in literarischen Texten entgegenzusetzen, die dessen Funktion innerhalb des Kommunikationsaktes zwischen Autor und Leser im Fokus hat.⁶

Ich vertrete vor dem Hintergrund der Überlegungen Kunows die These, dass Grass in den hier zu besprechenden Texten über, mit und auch gegen Klischees geschrieben hat. Dieser Umgang mit Klischees, namentlich dem Rheinland-Klischee, kann von Fall zu Fall verschiedene Funktionen haben. Das Rekurrieren auf ein Klischee kann mit einer humoristischen oder ironischen Absicht zusammenhängen. Es kann Figuren oder deren Gegenspieler mit wenigen Worten charakterisieren, indem es an imagologische Versatzstücke im Denken des Lesers anzuknüpfen bemüht ist. Es kann entsprechende Lesererwartungen aber auch nicht erfüllen, wenn die klischeehaften Vorstellungen ins Leere laufen. Freilich ist das Arbeiten mit klischeehaften Bildern auch ein Mittel zum Transport von Kritik. Letzteres wird besonders an den Stellen deutlich, an denen Grass' Erzähler die Auswüchse des so genannten Wirtschaftswunders in der Nachkriegs-BRD beschreiben. Wie im Folgenden zu zeigen sein wird, ist dieses zeitgeschichtliche Phänomen in Texten von Grass deutlich mit einer rheinischen Stadt verknüpft: Düsseldorf.

⁴ Kunow, Rüdiger: Das Klischee. Reproduzierte Wirklichkeiten in der englischen und amerikanischen Literatur, München 1993, Vorwort o. Paginierung.

⁵ Ebd., S. 82.

⁶ Ebd., S. 7.

Ähnlich wie im Falle von Danzig und der Ostseeregion lassen sich auch im Falle Düsseldorfs und des Rheinlandes autobiographische Bezüge anführen, die Grass als Vorlage seiner Darstellung der genannten Orte gedient haben mögen. Grass' Eltern verschlug es nach Kriegsende in das Erftland. Er lebte nach seiner Freilassung aus amerikanischer Gefangenschaft zunächst in der Nähe von Hildesheim, wo er vor allem wegen der zusätzlichen Lebensmittelrationen im Kalibergbau tätig war. Schließlich fand er über Umwege seine Eltern wieder, die sich in Oberaußem, heute ein Stadtteil von Bergheim, niedergelassen hatten. Er zog zu ihnen. Der Wunsch, Künstler zu werden, führte ihn nach kurzen, aber heftigen Auseinandersetzungen mit seinem Vater nach Düsseldorf und an die dortige Kunstakademie. Diese bot wegen Brennstoffmangels noch keine Vorlesungen an, als Grass dort vorstellig wurde. Man riet ihm, zunächst eine Steinmetzlehre zu absolvieren, und falls er danach immer noch Bildhauer werden wolle, wiederzukommen und sich für das entsprechende Studium einzuschreiben. Und so kam es auch. Zahlreiche Motive aus dieser Düsseldorfer Zeit haben Eingang in die Romane *Die Blechtrommel* und *Hundejahre* gefunden. Man denke an Oskar Matzeraths Erlebnisse als Steinmetzpraktikant bei Meister Korneff in Düsseldorf und seine Abenteuer als Modell an der dortigen Kunstakademie oder auch an die beißende Kritik an Düsseldorf als Hauptstadt des Wirtschaftswunderdeutschlands der 1950er Jahre, die in *Die Blechtrommel* und noch radikaler in *Hundejahre* zum Ausdruck kommt. Walter Materns Rachefeldzug aus dem dritten Buch des Romans *Hundejahre*, dem Buch *Materniaden*, führt den dritten Erzähler aus dem Erzählkollektiv auch an eine Reihe von Orten im Rheinland. Alle die genannten Motive sind mit das Rheinland und die Rheinländer betreffenden Klischees verbunden. Aber auch in den Büchern der *Blechtrommel*, die in Danzig spielen, spielt das Rheinland-Klischee eine prominente Rolle. Es wird verkörpert durch Alfred Matzerath, Oskars Vater. Für den Ich-Erzähler Oskar Matzerath liegen die Umstände seiner biologischen Herkunft nicht so klar zu Tage, doch auch er kommt nicht umhin, in diesem Herrn zumindest einen seiner beiden mutmaßlichen Väter

anzuerkennen. Der andere mutmaßliche Vater ist in Oskars Augen der Pole Jan Bronski, der Cousin seiner Mutter. Diesen Alfred Matzerath, einen gebürtigen Rheinländer, möchte ich unter dem Aspekt des rheinischen Kultur-Klischees im folgenden Abschnitt näher betrachten.

3. Alfred Matzerath: Der gebürtige Rheinländer

Den Anfang der Rheinland-Bezüge macht die „rheinisch-fröhliche Art“ (GGW II, S. 41) des Alfred Matzerath, eines gebürtigen Kölners. Oskar Matzerath vermittelt dem Leser seine Lebensgeschichte in Form eines autobiographischen Romans ab ovo matris, indem er die Erzählung mit der Zeugung seiner Mutter Agnes auf einem kaschubischen Kartoffelacker beginnt. Dieser Vorgriff hinter die eigene Existenz, die an Laurence Sternes Roman *Tristram Shandy* erinnert, geht so weit, dass der Ich-Erzähler auch die Umstände des Kennenlernens seiner Eltern erzählt und dem Leser den Charakter dieser beiden Figuren näher bringt. Wir erfahren zunächst von einer Liebelei zwischen Oskars Mutter und deren Cousin, Jan Bronski. Die Textstellen, in denen Alfred Matzerath vorgestellt wird, sind im Hinblick auf Oskars Rheinland-Bild sehr aufschlussreich:

[...] Jan Bronski wohnte bis kurz nach dem Kriege in der engen Wohnung auf dem Troyl. Er zog erst aus, als sich die Existenz eines Herrn Matzerath nicht mehr leugnen ließ und auch zugegeben wurde. Jenen Herrn muß meine Mama im Sommer achtzehn kennengelernt haben, als sie im Lazarett Silberhammer bei Oliva Dienst tat. Alfred Matzerath, ein gebürtiger Rheinländer, lag dort mit einem glatten Oberschenkeldurchschuß und wurde auf rheinisch fröhliche Art bald der Liebling aller Krankenschwestern – die Schwester Agnes nicht ausgenommen. Halb genesen humpelte er am Arm dieser oder jener Pflegerin auf dem Korridor und half der Schwester Agnes in der Küche, weil ihr das Schwesternhäubchen so gut zum runden Gesicht stand, auch weil er, ein passionierter Koch, Gefühle in Suppen zu wandeln verstand. (GGW II, S. 41-42)

Der Textauszug betont die Herkunft Mazeraths als gebürtigen Rheinländer, seine rheinisch fröhliche Art. Dieser metonymisch für sein Grundna-

turell stehende Wesenszug wird ihm nicht einmal durch einen ‚glaten Oberschenkeldurchschuß‘ verleidet. Der Patient, ganz Hahn im Korb, schäkert viel lieber mit den Hilfskrankenschwestern herum, als das Krankenbett zu hüten. Die Pflegerinnen erklären die fast sprichwörtliche rheinische Frohnatur bald zu ihrem Liebling. Sie scheinen das Lebensbejahende und Humorvolle seines Wesens zu genießen. Seine Leidenschaft ist, neben dem geschickten Umgang mit den Damen, das Kochen und er weiß beides miteinander zu verbinden: Er macht Agnes Bronski den Hof, während er ihr in der Lazarettküche zur Hand geht. Nahrungsmittel, Kochen und Essen, ein, wie Grass-Lesern spätestens seit dem Roman *Der Butt* bekannt ist, bedeutsamer Motivkomplex im Grass’schen Erzählkosmos⁷, charakterisieren Matzerath neben dem ihm eigenen fröhlichen und unbefangenen Wesen als Genussmensch. Freilich hat diese Affinität einen im wahrsten Wortsinne negativen Beigeschmack. Denn obwohl Matzerath „Gefühle in Suppen zu wandeln verstand“ (GGW II, S. 42; Vgl. auch Ebd. S. 498 und 655) und Oskar seinen mutmaßlichen Vater mehrmals als vorzüglichen Koch lobt, scheinen die Speisen das einzige Medium zu sein, über das Matzerath – zumindest seinem Sohn gegenüber – Gefühle zu vermitteln im Stande ist. So kann Oskar behaupten, Matzerath sei ein Mann, „der eigentlich nur während seiner Lieblingsbeschäftigung, während des Kochens, differenzierter, ja sensibel und deshalb beachtenswert“ (GGW II, S. 320) werde. Entsprechend nüchtern fällt auch Oskars Nachruf auf seinen Vater aus: „Ich habe Matzerath nie geliebt. Manchmal mochte ich ihn. Er sorgte für mich mehr als Koch denn als Vater. Er war ein guter Koch.“ (GGW II, S. 498)

Die nächsten Textstellen vermitteln den Eindruck eines leutseligen und gutmütigen, jedoch nicht gerade vornehmen Menschen:

Als die Verwundung ausgeheilt war, blieb Alfred Matzerath in Danzig und fand dort sofort Arbeit als Vertreter seiner rheinischen Firma, eines größeren Unternehmens der papierverarbeitenden Industrie. Bei einem Tanzvergnügen im Café Woyke,

7 Vgl. zu diesem Motivkomplex in Grass’ Werk: Neuhaus, V. und A. Weyer (Hrsg.): *Küchenzettel. Essen und Trinken im Werk von Günter Grass*. Frankfurt a.M. 2007.

da man sich zufällig traf, soll sie [d. i. Agnes] den Jan dem Matzerath vorgestellt haben. Die beiden so verschiedenen, doch in bezug auf Mama einmütigen Herren fanden Gefallen aneinander; obgleich Matzerath den Übertritt Jans zur Polnischen Post schlankweg und lautrheinisch eine Schnapsidee nannte. (GGW III, S. 42 und 43)

Das Lautrheinische in seiner Art zu sprechen muss Matzerath nicht nur privat, sondern auch beruflich gepflegt haben. Und dort scheint es seinem Geschäft zugute gekommen zu sein. Agnes und Alfred haben bereits den Kolonialwarenladen übernommen und Oskar schwärmt:

Die beiden ergänzten sich auf wunderbare Weise. Was Mama hinter dem Ladentisch der Kundschaft gegenüber leistete, erreichte der Rheinländer im Umgang mit Vertretern und beim Einkauf auf dem Großmarkt. (GGW II, S. 44)

Letztere Bemerkung des Erzählers unterstreicht die Geselligkeit, den Geschäftssinn, die Kontaktfreude und das Argumentationstalent Matzeraths. Alle diese Persönlichkeitsmerkmale lassen sich unschwer mit dem Bild eines Klischeerheinländers in Verbindung bringen. Was die politische Einstellung betrifft, wird Matzerath vom Erzähler Oskar, wie so viele Figuren dieses Romans, als kleinbürgerlicher Mitläufer dargestellt, was ihn jedoch weder in den Augen des Erzählers, noch in denen des Autors entlastet. Interessant in Bezug auf das rheinische Kulturklischee sind die Motive für das Engagement in der NSDAP und der Stellenwert dieses Engagements, wie sie aus dem Text herausgelesen werden können:

Matzerath aber [...] trat im Jahre vierunddreißig, also verhältnismäßig früh die Kräfte der politischen Ordnung erkennend, in die Partei ein und brachte es dennoch nur bis zum Zellenleiter. Nach und nach kaufte sich Matzerath die Uniform zusammen. Wenn ich mich recht erinnere, begann er mit der Parteimütze, die er gerne, auch bei sonnigem Wetter mit unterm Kinn scheuerndem Sturmriemen trug. Eine Zeitlang zog er weiße Oberhemden mit schwarzer Krawatte zu dieser Mütze an oder eine Windjacke mit Armbinde. Als er das erste braune Hemd kaufte, wollte er eine Woche später auch die kackbraunen Reithosen und Stiefel erstehen. Mama war dagegen, und es dauerte abermals Wochen, bis Matzerath endgültig in Kluft war. Es ergab sich mehrmals in der Woche Gelegenheit, diese Uniform zu tragen, aber Matzerath ließ es mit der Teilnahme an sonntäglichen Kundgebungen auf der Maiwiese neben der Sporthalle genug sein. (GGW II, S. 133-134)

Dass Matzerath bereits 1934 – verhältnismäßig früh, wie Oskar bemerkt – in die NSDAP eintritt, ist besonders interessant, wenn man sich die spezielle politisch-gesellschaftliche Situation im Freistaat Danzig vor Augen führt. Danzig und dessen Umland bildeten nach dem Ende des Ersten Weltkrieges den Freistaat Danzig, der dem Völkerbund unterstellt wurde und somit bis zum deutschen Angriff weder zum Deutschen Reich noch zu Polen gehörte. Dieser Freistaat verfügte seit 1924 über eine polnische Militärbasis auf der Westerplatte vor der Stadt und über eine Polnische Post. An diesen beiden Orten ereigneten sich die ersten Kampfhandlungen des Zweiten Weltkrieges. In Danzig lebten Polen und Kaschuben, Deutsche und Juden miteinander. Die politische Entwicklung vollzog sich unter den freistaatlichen Bedingungen langsamer als im Reich, gleichsam „zum Mitschreiben für später“ (GGW IV, S. 274), wie es Grass treffend in *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* formulierte. Die NSDAP hat es freilich auch hier nicht an propagandistischen Bemühungen fehlen lassen, die in der Forderung HEIM INS REICH gipfelten. Matzeraths früher Eintritt in die Partei könnte mit besonders stark ausgeprägter nationalsozialistischer Überzeugung erklärt werden. Doch der Text weist andere Spuren auf. Bereits die oben zitierten Äußerungen Oskars deuten darauf hin, dass Matzerath ein eher lasches Parteimitglied war, das es auch nach Jahren nur zum Zellenleiter brachte und der Partei nicht mehr als den Sonntagvormittag opfern wollte. Dabei „ergab sich mehrmals in der Woche Gelegenheit, diese Uniform zu tragen“ (GGW II, S. 134). Gelegenheiten, die Matzerath mit seiner Tendenz zur berechnenden Anpasstheit, nicht allzu häufig wahrnimmt. Jene berechnende Anpasstheit wird der Sohn im weiteren Verlauf der Erzählung mit der rheinischen Herkunft des Vaters in Verbindung bringen. Vom Vertreter für Papierwaren zum Kolonialwarenhändler, das heißt, vom Angestellten zum Selbstständigen aufgestiegen, erhoffte sich Matzerath durch seinen frühen Eintritt in die NSDAP Vorteile für sein Geschäft. Viel investieren wollte er jedoch nicht, so bleibt sein politisches Engagement halbherzig. Für den „Reichsdeutschen“ (GGW II, S. 43) Matzerath war das Anlegen der braunen Uniform ähnlich selbstverständlich

wie für den Polen Jan Bronski der als „Option für Polen“ (GGW II, S. 42) verstandene Wechsel zur Polnischen Post. Komplettiert wird dieses „Dreigestirn“ (GGW II, S. 57) der Kindheit Oskars von Agnes, der Deutschen kaschubischer Herkunft, die zwischen diesen beiden Männern steht. Diese Dreiecksbeziehung spiegelt die soziopolitischen Zusammenhänge der Danziger Gesellschaft in der Zwischenkriegszeit wider. Die Tatsache, dass Alfred mit Jan nicht nur die Liebe zur selben Frau verbindet, sondern auch eine Männerfreundschaft, spricht ebenfalls für einen laxen Umgang mit den nationalsozialistischen Dogmen. Wie ließe sich anderes erklären, dass Alfred Matzerath die polnisch-patriotischen Gefühle und die berufliche Tätigkeit Jan Bronskis bei einer polnischen Behörde tolerierte und allenfalls hin und wieder mit halbernstern Bemerkungen kommentierte, aber die Freundschaft bis nach Agnes' Tod aufrecht erhielt? Der Einschätzung des Ich-Erzählers Oskar zufolge war sein mutmaßlicher Vater weniger von tiefer politischer Überzeugung als mehr von beinahe an Albernheit grenzendem Opportunismus angetrieben, was seine Beziehungen zur NSDAP angeht. In dem Kapitel *Karfreitagskost*, in dem Oskar erzählt, wie sich der Lebenskel seiner Mutter Bahn bricht, findet sich eine Charaktersistik Matzeraths, in der er die Schwächen seines Vaters mit dessen Herkunft aus dem Rheinland in Beziehung setzt. Ein einlaufendes Handelsschiff zieht die Aufmerksamkeit der Gruppe auf sich:

Der Dampfer hatte ungefähr tausendachthundert Tonnen und war kein Schwede, sondern ein Finne, hatte auch nicht Erz, sondern Holz geladen. Der Stauer mit dem Sack kannte wohl einige Leute auf dem Finnen, denn er winkte zu dem rostigen Kahn rüber und schrie etwas. Die auf dem Finnen winkten zurück und schrien gleichfalls. Warum aber Matzerath winkte und solch einen Blödsinn wie >>Schiff ahoi! << brüllte, blieb mir schleierhaft. Denn der verstand als gebürtiger Rheinländer [erneute Kennzeichnung der Herkunft N. K. J.] überhaupt nichts von der Marine, und Finnen kannte er keinen einzigen. Aber das war so seine Angewohnheit, immer zu winken, wenn andere winkten, immer zu schreien, zu lachen und zu klatschen, wenn andere schrien, lachten oder klatschten. Deshalb ist er auch verhältnismäßig früh in die Partei eingetreten, als das noch gar nicht nötig war, nichts einbrachte und nur seine Sonntagvormittage beanspruchte. (GGW II, S. 180)

Alfred Matzerath entspricht dem Stereotyp des albernen und jovialen Rheinländers, dem die Gruppendynamik, beispielsweise an Karneval, über alles geht. In seinem Bemühen, sich anzupassen und für eine gute Stimmung zu sorgen, macht er häufig eine lächerliche Figur. Volker Neuhaus hat in diesem Zusammenhang auf eine Szene hingewiesen, in der Oskars Vater mit seinen Angehörigen bei der Leiche seiner gerade verstorbenen Frau steht.⁸ Oskar, der selbst nicht betet, sondern trommelt, hat Gelegenheit zu beobachten, wie das Beten der Katholiken sich von dem der Protestanten unterscheidet. Matzerath steht zwischen zwei Gruppen und kann sich nicht entscheiden, welcher er sich situativ anpassen soll. Als Nazi müsste er zudem „irreligiös“⁹ sein, als „typischer Mitmacher und Mitläufer“¹⁰ fühlt er sich in einer Gruppe Betender unwohl. Schließlich versucht er „alle drei Haltungen gleichzeitig“¹¹ einzunehmen:

Mein Vater Matzerath - ich nenne ihn gelegentlich so, auch wenn er mich nur mutmaßlich zeugte - er, der Protestant, unterschied sich beim Gebet von den anderen Protestanten, weil er die Hände nicht vor der Brust verankerte, sondern die Finger verkrampft unten, etwa in Höhe der Geschlechtsteile, von einer Religion in die andere wechseln ließ und sich offensichtlich seiner Beterei schämte. (GGW II, S. 193)

Das Winken, Schreien und Lachen, wenn andere es tun, oder genauer: weil andere es tun, welches Oskar seinem Vater in der *Karfreitagsszene* vorwirft, erinnert an das *Fröhlich-Sein auf Kommando*, als das der rheinische Karneval von Nichtrheinländern zuweilen interpretiert wird. Matzeraths Opportunismus, den die obigen Textstellen illustrieren, führt schließlich zu seinem Tode. Anstatt sich unauffällig zu verhalten, schluckt er in dem übertriebenem Bemühen, möglichst schnell und gründlich alle Reminiszenzen an seine NSDAP-Zugehörigkeit zu vernichten, sein Parteiabzeichen hinunter, erstickt fast daran und wird schließlich von einem anwesenden sowjetischen Soldaten erschossen (GGW II, S. 484-485).

8 Neuhaus, Volker: Die Blechtrommel, München 1992, S. 33.

9 Ebd.

10 Ebd.

11 Ebd.

Zusammenfassend lässt sich hier festhalten, dass sich bereits anhand der wenigen ausgewerteten Textstellen des Romans *Die Blechtrommel* in der Figur Alfred Matzerath ein rheinisches Kulturklischee verdichtet. Der Erzähler betont bei fast jeder ausführlichen Erwähnung seines Vaters in spe dessen Herkunft als ‚gebürtiger Rheinländer‘. Mit dieser wiederkehrenden Wendung korrespondiert das Psychogramm der Figur, das sich leicht aus dem Text herauslesen lässt. Matzerath ist ein polteriger, lauter, fröhlicher, jovialer, dabei nicht humorloser und gutmütiger Mann. Seine Fürsorglichkeit, besonders was das leibliche Wohlergehen seiner Familie angeht, zählt zu seinen angenehmen Eigenschaften. Er bezieht jedoch ungern eine klare Position. Wird er dazu aufgefordert, beweist er kein Rückgrat und drückt sich um die Konsequenzen für sein Handeln. So führt er die Freundschaft mit dem Polen Jan Bronski weiter, liefert seinen Sohn nicht dem Euthanasieprogramm aus und beschränkt seine Tätigkeiten für die NSDAP auf ein notwendiges Minimum. Er fällt im Alltag nicht nennenswert als Antisemit auf, zumindest gibt der Text darüber keine Auskunft. In der Danziger Reichspogromnacht ist er dennoch Zaungast.

Die rheinländische Prototypisierung erfährt jedoch auch Grenzen: Ein Charakteristikum, das diesem klischeebeladenen Rheinländerbild grob widerspricht, ist Alfred Matzeraths konfessionelle Zugehörigkeit zur evangelischen Kirche. Von einem typischen Rheinländer erwartet der Leser, dass er katholisch ist. Die Enttäuschung dieser Lesererwartung lässt sich jedoch leicht erklären. Alfred Matzerath ist als Gegenfigur zu dem Polen Jan Bronski aufgebaut. Die Mitglieder der polnisch-kaschubischen Familie der Bronskis, so auch Oskars Mutter Agnes, sind aber katholischen Glaubens, weshalb Alfred als zugezogener Reichsdeutscher, Rheinländer hin oder her, des deutlicheren Kontrastes wegen evangelisch sein muss. Obwohl der Roman *Die Blechtrommel* kein Schlüsselroman ist, können Bezüge zu Günter Grass' Biographie zuweilen erhellend wirken. Grass hat selbst betont, dass das Schreiben seines Erstlings in erster Linie eine pri-

vate Angelegenheit war.¹² Grass hat zudem selbst den Hinweis auf das Schicksal eines Onkels mütterlicherseits gegeben. Er war – wie die Figur Jan Bronski – unter den Verteidigern der Polnischen Post und wurde standrechtlich erschossen. Im Falle der multikonfessionellen Ehe der Matzeraths sind folgende Äußerungen von Günter Grass von Belang:

Meine Eltern hatten ein Geschäft, dazu kam, daß die Familie, wie viele Familien in Danzig, recht bunt gemischt war: Von Vaters Seite her das, was man eine deutschstämmige Abkunft nennt, und die Familie meiner Mutter kaschubischer Herkunft. [...] Meine Mutter war katholisch, mein Vater Protestant lutherischer Kirche. Also eine Mischehe, wie man im Kirchengebrauch sagt. Wobei sich natürlich jeweils der stärkere Teil – und das ist der katholische Teil – durchzusetzen pflegte. So war es auch bei uns zu Hause.¹³

Es sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass die Figurenkonstellation besonders des ersten Buches der *Blechtrommel*, im engen Sinne aus dem Dreieck Agnes, Matzerath und Bronski mit Oskar als Beobachter besteht. Matzerath ist nicht nur im Hinblick auf seine Konfession als Kontrastfigur zu den Bronskis, besonders zu Jan, gezeichnet. So muss sich Matzerath von dem schwächlichen, traurigen, notorisch lethargischen und nur in seiner erotischen Begierde gegenüber Agnes Entschlossenheit beweisenden Jan Bronski abheben. Dass Grass diese Aufgabe einem Klischeerheinländer als Vater seines Erzählers Oskar zugedacht hat, konnte auf den vorherigen Seiten dieser Skizze gezeigt werden. Im nun folgenden Teil meiner Überlegungen möchte ich auf das Düsseldorf-Bild der *Blechtrommel* eingehen.

4. The Rhine-River-Three: Das Düsseldorf der *Blechtrommel*

¹² Vgl. Grass, Günter: Rückblick auf die Blechtrommel - oder Der Autor als fragwürdiger Zeuge - Ein Versuch in eigener Sache. In: GGW IX, Darmstadt/Neuwied 1987, S. 624-633.

¹³ Vgl. Stallbaum, Klaus (Hg.): Mit solchem Gepäck. Günter Grass in Selbstaussagen. In: GGW X, Darmstadt/Neuwied 1987, S. 435.

Auch die Stadt Düsseldorf ist in *Die Blechtrommel* als Ort des Erzählens ein Rheinlandklischee und als Ort des Schreibens präsent. „Zugegeben: ich bin Insaße einer Heil- und Pflegeanstalt“ (GGW II, S. 6), so lautet der erste Satz des Erzählers Oskar Matzerath. Der unter Mordverdacht stehende und als geistig verwirrt eingestufte Oskar schreibt seinen autobiographischen Roman aus der Retrospektive. Sein Kernthema ist seine zum Beginn des Schreibprozesses abgeschlossen vor ihm liegende Lebensgeschichte bis zu seiner Verhaftung Anfang September 1952. Diese Lebensgeschichte wird ergänzt durch eine Familienchronik, die einen Rückgriff vor seine eigene Existenz darstellt und mit der Zeugung seiner Mutter im Jahr 1899 einsetzt. Ab dem dritten Buch des Romans wechselt der Schauplatz von Danzig nach Düsseldorf, wohin es Oskar nach Flucht, Erkrankung und Krankenhausaufenthalt in Hannover zusammen mit Maria und Kurtchen verschlägt. Marias Schwester, Guste Köster, wohnt in Düsseldorf-Bilk und nimmt die Verwandten und schließlich auch Oskar bei sich auf. Düsseldorf ist damit nicht mehr nur Erzählort, sondern auch erzählter Ort des letzten Buches der *Blechtrommel*.¹⁴ Die Heil- und Pflegeanstalt hat als fiktiver Schreibort des Textes ein reales Vorbild. Es handelt sich dabei um das Rheinische Landeskrankenhaus Düsseldorf-Grafenberg.¹⁵ In Bezug auf das rheinische Kulturklischee sind die Szenen des Tagebuchromans innerhalb der Anstalt wenig ergiebig. Umso aufschlussreicher sind Oskars zum Zeitpunkt seiner Einlieferung bereits hinter ihm liegende Abenteuer im Nachkriegs-Düsseldorf. Von Beginn des Düsseldorfer Handlungsstranges an ist dieser Ort mit den negativen Auswüchsen der westdeutschen Nachkriegsgesellschaft verknüpft. So reflektiert Oskar:

Allerlei wohlbestallte Kritiker des Wirtschaftswunders behaupten heute, und je weniger sie sich der damaligen Situation erinnern können, umso begeisterter: >>Das war noch eine tolle Zeit vor der Währungsreform! Da war noch was los! Die Leute

14 Vgl. zu den Zeitverhältnissen des Erzählens in *Die Blechtrommel*: Neuhaus, Volker: Günter Grass, Stuttgart/Weimar 1993, S. 23-25.

15 Vgl. Neuhaus, Volker: *Das biedermeierliche Babe*. Günter Grass und Düsseldorf. In: Cegl-Kaufmann et. al. (Hrsg.): *Bilanz Düsseldorf '45. Kultur und Gesellschaft von 1933 bis in die Nachkriegszeit*. Düsseldorf 1992, S. 393.

hatten nischt im Magen und stellten sich trotzdem nach Theaterkarten an. Und auch die schnell improvisierten Feste mit Kartoffelschnaps waren einfach sagenhaft und viel gelungener als Parties mit Sekt und Dujardin, die man heutzutage feiert.<< [Ich]belegte Kurse in der Volkshochschule, wurde Stammgast im British Center, >>Die Brücke<< genannt, diskutierte mit Katholiken und Protestanten die Kollektivschuld, fühlte mich mit all denen schuldig, die da dachten: Machen wir es jetzt ab, dann haben wir es hinter uns und brauchen später, wenn es wieder aufwärts geht, kein schlechtes Gewissen mehr zu haben. (GGW II, S. 535)

Oskar deutet hier einige für die Düsseldorfer Halbintellektuellen-Szene der 1950er Jahre als typisch geltende Merkmale an: Vergnügungssucht, gespielte Betroffenheit und auf Außenwirkung bedachte Bildungsbeflissenheit. Maria und Kurtchen führen einen florierenden Schwarzhandel mit Feuersteinen und Kunsthonig (GGW II, S. 532-535). Oskar, der dies ablehnt, beginnt ein Praktikum bei einem Steinmetzmeister (GGW II, S. 544 ff.), auf die Grass-Biographica aus der Düsseldorfer Zeit wurde bereits hingewiesen. Oskars Lehrherr, der Steinmetzmeister Korneff, weist sich neben seinem mehr schlecht als recht von Oskar in der direkten Rede wiedergegebenen rheinischen Platt auch durch seine dem Alfred Matzerath nicht unähnliche Gutmütigkeit, Leutseligkeit und Gesprächigkeit als typischer Rheinländer aus:

Dicht vorm Zaun [...] überraschte mich seine Stimme: „Na Jong, dich woll'n se woll zu Haus nich mehr, oder?“

>>Ihre Grabsteine gefallen mir außerordentlich<<, schmeichelte ich.

>>Dat soll man nich laut sage, sonz kriecht man ehn druppjestellt. <<

Jetzt erst bemühte er seinen steifen Nacken, erfaßte mich oder vielmehr meinen Buckel mit schrägem Blick: >>Wat han se denn mit dich jemacht? Is dat nich hinderlich beim Schlafen? <<

Ich ließ ihn auslachen, erklärte ihm dann, daß ein Buckel nicht unbedingt stören müsse, daß ich ihm gewissermaßen überlegen sei, daß es sogar Frauen und Mädchen gebe, die nach einem Buckel Verlangen zeigten, die sich den besonderen Verhältnissen und Möglichkeiten eines buckligen Mannes sogar anglichen, die rundheraus gesagt, an solch einem Buckel Spaß fänden.

Korneff dachte mit dem Kinn auf dem Hakenstiel nach: >>Dat mag sein Möglichkeit han, davon hannich jehört. <<

Dann erzählte er mir von seiner Zeit in der Eifel, da er in Basaltbrüchen gearbeitet und es mit einer Frau gehabt hatte, deren Holzbein, das linke glaube ich, abgeschnallt werden konnte, was er mit meinem Buckel verglich, auch wenn man meine >>Kiste<< nicht abschnallen könne. Lang, breit und umständlich erinnerte sich der Steinmetz. Ich wartete geduldig, bis er fertig war und die Frau ihr Bein wieder angeschnallt hatte, bat ihn dann um eine Besichtigung seiner Werkstatt. (GGW II, S. 540-541)

Neben den Geschichten um den Steinmetzbetrieb Korneff sind weitere Szenen in der Blechtrommel zu finden, die viel Düsseldorfer Lokalkolorit beinhalten und auf niederrheinische Erfahrungen des jungen Günter Grass zurückgehen. So beschreibt Oskar, wie er seinen Bildungshunger mit extensiver Lektüre (GGW II, S. 535-536) und Theaterbesuchen im Düsseldorfer Schauspielhaus, in dem damals Gustav Gründgens Intendant war (GGW II, 536), stillt. Die Düsseldorfer Kunstakademie hat mit- samt ihren rauschenden Karnevalsfeten und der dort ausgetragenen Kontroversen zwischen Verfechtern der gegenständlichen und der nicht-gegenständlichen Kunst Eingang in den Text gefunden (GGW II, S. 566-583). Das Thema des Snobismus der rheinischen Kunstszene, das Oskar an späterer Stelle ausführlicher thematisiert (s. u.), deutet sich hier bereits an.

Günter Grass war – wie auch seine Figur Oskar Matzerath – Mitglied in einer Düsseldorfer Jazzband. Anders als Oskar, spielte er nicht die Trommel, sondern das Waschbrett. In einer zentralen Szene um Oskars Jazzband im dritten Buch des Romans *Die Blechtrommel*, verdichtet sich der Zeitgeist der „falschen Fuffziger“¹⁶ in der Düsseldorfer Altstadtscene. Gemeint ist damit das Kapitel *Zwiebelkeller*. In diesem typischen Altstadtlokal, das ein reales Vorbild in der Düsseldorfer Gaststädte ‚Czikós‘ der Eheleute Schuster hat, tritt Oskar mit seiner neugegründeten Jazzband >>The Rhine River Three<< (GGW II, S. 641) auf. Was sich in dieser Szene abspielt, entlarvt die niederrheinische Künstlerbohème und übrige

16 Vgl. zur Einschätzung der 1950er Jahre durch Günter Grass auch: >>Mir träumte, ich müßte Abschied nehmen<< (Gespräch mit Beate Pinkerneil). In: Günter Grass. Gespräche. In: GGW X, Darmstadt/Neuwied 1987, S. 358.

illustre Gesellschaft in Bezug auf ihren Umgang mit der jüngsten Vergangenheit. Oskar Matzeraths Vorstellung des Lokals liest sich so:

Von der Straße aus gesehen glich der Zwiebelkeller vielen jener neueren Kleingaststätten, die sich von älteren Gaststätten auch dadurch unterscheiden, daß sie teuer sind. Den Grund für die höheren Preise konnte man in der extravaganten Innenausstattung der Lokale, zumeist Künstlerlokale genannt, suchen, auch in den Namen der Gaststätten, die dezent >>Raviolistübchen<< oder geheimnisvoll existenzialistisch >>Tabu<<, scharf, feurig >>Paprika<< hießen - oder auch >>Zwiebelkeller<<. (GGW II, S. 643)

Der ironisch-humorvolle Grundton deutet bereits darauf hin, dass der Erzähler diese Kleingaststätte für ein dubioses Etablissement hält. Das liegt neben dem im Verlauf dieses Kapitels sich ins Groteske steigernden Geschehen zunächst einmal an seiner Einschätzung der Gäste, die als repräsentativ für die Düsseldorfer Schickeria dieser Zeit gelten können. Oskar beschreibt diese Gäste und deren Verhalten sehr genau:

Die Gäste: Geschäftsleute, Ärzte, Anwälte, Künstler, auch Bühnenkünstler, Journalisten, Leute vom Film, bekannte Sportler, auch höhere Beamte der Landesregierung und Stadtverwaltung, kurz, alle, die sich heutzutage Intellektuelle nennen, saßen mit Gattinnen, Freundinnen, Sekretärinnen, Kunstgewerblerinnen, auch mit männlichen Freundinnen auf rupfenbespannten Kissen und unterhielten sich, solange Schmuhs noch nicht den Shawl mit den goldgelben Zwiebeln trug, gedämpft, eher mühsam, beinahe bedrückt. (GGW II, S. 646)

Der in diesem Zitat erwähnte Schmuhs ist der Wirt. Dieser Wirt betreibt ein Lokal der ganz besonderen Art. Dort werden weder Speisen noch Getränke konsumiert. Die Gäste verkehren in diesem Lokal, um gemeinschaftlich Zwiebeln zu schneiden und zu Tränen zu kommen, die ihnen im Alltag der Wirtschaftswundermetropole Düsseldorf sonst versagt bleiben, weil die Erinnerung und das Weinen dort verpönt sind: „[...] genau aus diesem tränenlosen Grunde gingen die Leute, die es sich leisten konnten, in Schmuhs Zwiebelkeller [...].“ (GGW II, S. 649) Die Beschreibung dessen, was im Anschluss an das gemeinschaftliche Schneiden der Zwiebeln geschieht, macht deutlich, dass es eine wahrhaft kathartische Wirkung ist, die dort einsetzt:

Da floß es und schwemmte fort. Da kam der Regen. Da fiel der Tau. Schleusen fallen Oskar ein, die geöffnet werden. Dammbrüche bei Springflut. Wie heißt doch der Fluß, der jedes Jahr über die Ufer tritt, und die Regierung tut nichts dagegen? (GGW II, S. 650)

Die Verbindung von Wasser- und Eruptionsmetaphorik ist eindeutig. Jene Gäste des Zwiebelkellers, die die nationalsozialistische Vergangenheit gemäß des zeitgenössischen gesellschaftlichen Konsens nicht an sich haben herantreten lassen können, lassen diesen Zustand hinter sich und genießen die reinigend-wohltuende Wirkung des Weinens, anstatt sich mit dem Schwelgen in der rheinisch-fröhlichen Art und dem Führen eines kostspieligen – bis heute im Rheinland als typisch für Düsseldorf geltenden – Lebenswandels zu begnügen. Die Gäste des Zwiebelkellers möchten, um mit Grass Worten zu sprechen, „[...] dem Scheinglanz der Düsseldorfer Altstadt und den Verführungen einer Pseudo-Bohème [...]“¹⁷ entkommen. Über das mittels der Zwiebeln ausgelöste Weinen finden sie zeitweise Reinigung und Vergessen:

Und nach dem Naturereignis für zwölf Mark achtzig spricht der Mensch, der sich ausgeweint hat. Zögernd noch, erstaunt über die eigene nackte Sprache, überließen sich die Gäste des Zwiebelkellers nach dem Genuß der Zwiebeln ihren Nachbarn auf den unbequemen, rupfenbespannten Kissen, ließen sich ausfragen, wenden, wie man Mäntel wendet. (GGW II, Ebd.)

Freilich entlarvt Oskar die Zwiebelkommunion letztlich als leeres Ritual. Das objektive Korrelat Zwiebel steht in Grass Bildwelt stellvertretend für den Prozess der Erinnerung, der, der Zwiebel gleich, immer weitere von semitransparenten Häutchen geschützte und mehr oder minder verkapselte Schichten freigibt.¹⁸

Grass beschreibt Jahrzehnte später in einer Frankfurter Poetik-Vorlesung eine Phase des Trotzes, Des-Nicht-Glauben-Wollens und Nicht-Glauben-Könnens in Bezug auf die sich zunehmend herausstellenden Folgen des

17 Günter Grass: Otto Pankok. In: GGW IX. Essays, Reden, Briefe, Kommentare, Darmstadt/Neuwied, 1987, S. 797.

18 Vgl. hierzu Grass' 2006 erschienene Jugendauf autobiographie, für die die bildliche Verbindung zwischen der Erinnerung und der Zwiebel namensgebend war: Grass, Günter: Beim Häuten der Zwiebel, Göttingen 2006.

nationalsozialistischen Terrors.¹⁹ Die Eheleute Alexander und Margarete Mitscherlich beschreiben in ihrer Studie *Die Unfähigkeit zu trauern*²⁰ Abwehrhaltungen dieser Art. Das Phänomen, das besonders in Westdeutschland in der bürgerlichen Gesellschaft der 1950er Jahre, also zu der Zeit und an dem Ort, an dem das dritte Buch des Romans *Die Blechtrommel* und damit die Zwiebelkeller-Szene spielt, virulent ist, wird in *Die Unfähigkeit zu trauern* als ‚manisches Beseitigen der Trümmer und Ungehehen machen im Wirtschaftswunder‘ bezeichnet. Grass verbindet und verortet diese Eindrücke in der Stadt Düsseldorf, „[...] der Stadt des ausbrechenden Wirtschaftswunders[...]“²¹:

Nur als Gefühl hat sich mir aufkommender Ekel angesichts jener Typen überliefert, denen das in Düsseldorf zuallererst fußfassende Wirtschaftswunder neureich zu Gesicht stand. Und permanente Antihaltung ist mir gewiß. Doch immerhin fiel im >>Czikos<< genügend Trinkgeld ab, um für den Sommer zweiundfünfzig meine zweite große Reise zu finanzieren. Ich sparte den Winter über, wollte weg, raus aus Düsseldorf, einer Stadt, die sich als >>Klein-Paris<< ausgab und deren Künstlervölkchen sich auf Malkastenfesten bohemehaft kostümierte. Leicht fiel es mir, Düsseldorf zu verlassen.²²

Volker Neuhaus stellt in diesem Zusammenhang fest, dass „[...] Düsseldorf bei Günter Grass bis zum heutigen Tag eindeutig negativ besetzt [...]“²³ ist. Grass entschließt sich 1953 dazu, sein Bildhauerstudium in Berlin fortzusetzen, an einem Ort, wo der Krieg und dessen Trümmer noch ein wenig präsenter sind als in der rheinischen Landeshauptstadt. Er sucht – enttäuscht von den Entwicklungen in Düsseldorf – bewusst die Kriegsversehrtheit Berlins.

19 Grass, Günter: Schreiben nach Auschwitz. Frankfurter Poetik-Vorlesung, Februar 1990. In: H. Frielinghaus (Hrsg.): Das Günter Grass Lesebuch. München 2009, S. 231-232.

20 Mitscherlich, Alexander/Margarete Mitscherlich: Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens, München 1967. In dem hier besprochenen Kontext ist der erste Teil des Buches: I. Die Unfähigkeit zu trauern - womit zusammenhängt eine deutsche Art zu lieben, S. 13-85, von besonderem Interesse.

21 Grass, Günter: Schreiben nach Auschwitz. In: Gegen die verstreichende Zeit. Reden, Aufsätze und Gespräche 1989-1991, Hamburg 1991, S. 53.

22 Grass, Günter: Beim Häuten der Zwiebel, Göttingen 2006, S. 340; 376; 385.

23 Neuhaus, Volker: Babel, S. 398.

5. Das biedermeierliche Babel: Walter Matern und Düsseldorf

Walter Matern fährt zu Beginn der Materniaden aus einem niedersächsischen, von den britischen Besatzungsmächten geleiteten Lager nach Köln. Begleitet wird er dabei von Pluto, einem Schäferhund, der ihm zugehört. Es handelt sich bei dem Tier um Prinz, den Lieblingshund Hitlers, der seinem Ruf als Höllenhund im Verlauf der Materniaden nur zu gerecht wird. Matern, der seine eigene Vergangenheit mit allen Mitteln zu verdrängen versucht – „Matern schreibt Präsens“ (GGW III, S. 621) – konzentriert sich manisch auf die Vergangenheit anderer Personen, die er als eine Art Racheengel aufsucht und abzinkt, also bestraft. Als Ausgangspunkt dieser Materniaden, die er nach den Raubzügen seiner bis ins Mittelalter im Danziger Raum nachweisbaren Vorfahren benennt, hat er sich einen ganz bestimmten Ort in Köln ausgesucht:

>>[V]on Deutz aus sehen wir schon den Doppelzinken, des Teufels gotische Hörner, den Dom. Und wo der ist, da liegt auch des Domes weltliche Entsprechung nicht weit: DER HAUPTBAHNHOF. Die beiden gehören zusammen wie Skylla und Charybdis, Thron und Altar, Sein und Zeit, Herr und Hund. << Oh, saurer entglaster zugiger heiliger katholischer Hauptbahnhof Köln! Völker mit Koffern und Rucksäcken kommen sehen riechen Dich, gehen davon in alle Welt und können nie mehr vergessen: Dich und die steinerne doppelte Ausgeburt schräg gegenüber. Wer Menschen begreifen will, muß in Deinen Wartesälen niederknien; denn hier sind alle fromm und beichten einander über dünnem Bier. (GGW III, S. 593)

Walter Matern liest die eingeritzten Namen der zu bestrafenden Personen, es sind überwiegend alte Freunde und Weggefährten, in der Emaille des Bahnhofspissoirs. Von dort aus plant er seine Rachefeldzüge, die ihn kreuz und quer durch die neu gegründete BRD führen: „Ein Engel geht durch die große fußbodengekachelte warme strengsüßriechende heilige katholische Männertoilette des Hauptbahnhofs Köln“ (GGW III, S. 594). Der Kölner Dom erscheint gänzlich profan und wird meist als „Kölns Doppelzinken“ (GGW III, S. 592 u. a.) und gar als „gotische[r] taubenernäh-

rende[r] Doppelzinken“ (GGW III, S. 764) bezeichnet. Das Wahrzeichen von „Kölnamrhein“ (GGW III, S. 591) wird mit Attributen der Unterwelt, des Dämonisch-Satanischen belegt. Es sind bezeichnenderweise „[...] des Teufels gotische Hörner[...]“ (GGW III, S. 592), die ihn als Türme zieren. Er wird als eine „steinerne doppelte Ausgeburt“ (GGW III, S. 593) ... der Hölle, könnte man ergänzen, bezeichnet. Ganz anders der Kölner Hauptbahnhof, dessen Männertoilette und deren Heiligkeit, die der Erzähler Matern einem Mantra gleich beschwört. Im „heiligen katholischen Wartesaal zu Köln“ (GGW III, S. 604) möchte Matern mit seinem Hund Heiligabend feiern und „Kölns Bahnhofstoilette, der warme katholische Ort“ (GGW III, S. 609) gibt dem selbst ernannten Racheengel Matern Auskunft über den Aufenthaltsort des nächsten Opfers seines „Kreuzzug[s]“ (GGW III, S. 592). Dankbar kann Matern deshalb ausrufen: „Oh, ewige fußbodengekachelte Männertoilette Köln, Hauptbahnhof! Sie hat Gedächtnis. Ihr geht kein Name verloren [...]“ (GGW III, S. 611) Der Erzähler kann sich auf das Weltwissen des Lesers in Bezug auf das Bauwerk verlassen. Der Kölner Dom, dessen kulturell-religiöse, aber auch kunstgeschichtlich-architektonische Bedeutung über die Landesgrenzen hinaus bekannt ist, verkommt in Materns Diktion zum ‚Doppelzinken‘. In Verkehrung der Lesererwartung bezeichnet Matern nicht den Dom als Mittelpunkt des ‚Heiligen Köln‘ – dies wäre ein rheinisches Kulturklischee – sondern den Hauptbahnhof. Matern schreibt g e g e n das rheinische Kulturklischee, das Klischee Kölns, der Stadt mit der erhabenen Kathedrale als eines der Zentren des Katholizismus mit Weltrang, konsequent an. Dies gelingt ihm, indem er die Bahnhofstoilette als einen gänzlich weltlichen, zudem mit Konnotationen wie Schmutz, Schäbigkeit, Gestank und Unbehaustheit verbundenen Raum an die Stelle des ‚heiligen‘ Doms setzt. Der Unort wird zum Sakralgebäude und das Sakralgebäude zum Unort. Walter Matern kehrt Köln den Rücken:

Auch der Hauptbahnhof Köln ist nicht mehr, was er früher war. Jesus Christus, der das Brot vermehren und die Zugluft abstellen kann, hat ihn verglasen lassen. Jesus Christus, der uns allen verziehen hat, hat auch die Buhnen der Männertoilette frisch emaillieren lassen. Keine schuldbeladenen Namen, keine

verräterischen Adressen mehr. [...] Ein Bier im Wartesaal. Einmal mit Hund um den Dom, damit er ihn anpößt an allen zweiunddreißig Ecken. (GGW III, S. 663)

Auf der Suche nach den Eheleuten Sawatzki, mit denen Matern zeitweise ein Dreiecksverhältnis unterhalten hatte, fährt der Knirscher, wie Matern sich auch nennt, in eine Stadt, die er bisher immer gemieden hat. Was nun folgt ist eine krasse Hasstirade. Grass nimmt hier den Faden der Kritik am Nachkriegsdüsseldorf aus der *Blechtrommel* wieder auf und verschärft die dortigen Negativaussagen noch. Schon bei dem Gedanken, dorthin fahren zu müssen, gärt es in Matern und er stellt die bisherigen Stationen seiner Materniaden in Beziehung zu Düsseldorf, welches er, das macht die Aufzählung im folgenden Zitat deutlich, gleichsam umkreist hat:

Dieses Pockenzentrum hat er bisher vermeiden können. Immer nur durchgefahren, nie ausgestiegen. Köln? Ja. Auch Neuß mit Stricknadel. Eine Woche Benrath. Das Revier, von Dortmund bis Duisburg. Einmal zwei Tage in Kaiserswerth. An Aachen wird gerne zurückgedacht. In Büderrich übernachtet, aber niemals in Hansens Penn. Weihnachten feiern im Sauerland aber nicht bei den Radschlägern. Krefeld, Düren, Gladbach, zwischen Viersen und Dülken, wo Papa mit Mehlwürmern Wunder wirkte, schlimm genug [...]. (Ebd.)

Bei der Nennung Düsseldorfs angelangt, entlädt sich Materns ganzer Hass:

[A]ber schlimmer diese butzenscheibenverklebte Pestbeule, diese Beleidigung eines nicht vorhandenen Gottes, dieser Mostrichklacks, angetrocknet zwischen Düssel und Rhein, dieses stockwerkehoch abgestandene obergärige Bier, dieser Abortus, liegegeblieben, nachdem Jan Wellem²⁴ die Loreley besprungen. Kunststadt nun, Ausstellungsstadt, Gartenstadt. Das biedermeierliche Babel. Die niederrheinische Dunstglocke und Landeshauptstadt. Patenstadt der Stadt Danzig. Das Mostertpöttche und Grabmal des Hoppeditz²⁵. Hier litt und stritt Grab-

24 Johann Wilhelm, Herzog von Pfalz-Neuburg, Jülich und Berg (1658-1716) unterhielt seine Residenz in Düsseldorf und baute die Stadt aufwendig aus und um. Es werden im Düsseldorfer Raum bis heute zahlreiche Geschichten über diesen ‚guten Fürsten‘ erzählt.

25 ‚Hoppeditz‘ heißt die Figur, die im niederrheinischen Karneval in der Nacht von Veilchendienstag auf Aschermittwoch stellvertretend für die kleineren und größeren Sünden der Karnevalisten büßen muss, indem sie feierlich verbrannt wird. Im Kölner Raum nennt man diese Figur ‚Nubbel‘, im Kreis Bergheim/Erft: ‚Zachäes‘

be²⁶. >>De hätt jett mettjemaht. Dem simmer quitt. De es öwer Land jetrocke. << Denn selbst Christian Dietrich möchte nicht hier, will lieber in Detmold abkratzen. Grabbegelächter: >>Ich könnte Rom totlachen, warum nicht Düsseldorf! << Grabbetränen, Hannibals altes Augenübel: >>Gut Weinen, ihr Sportsfreude! Zur bequemsten Zeit, wenn ihr alles gewonnen habt!<< Doch ohne Lachreiz und Tierchen im Auge, nüchtern, mit schwarzem Hund am Bein kommt Matern, heimzusuchen die schöne Stadt Düsseldorf, die in Karnevalszeiten von der Prinzengarde Blau-Weiß regiert wird, in der das Geld grünt, Bier blüht, die Kunst schäumt, in der es sich leben läßt lebenslang: lustig, lustig! (GGW III, S. 664)

In diesem Sermon finden sich einige bereits im Roman *Die Blechtrommel* vom Erzähler Oskar Matzerath vorgebrachte Vorwürfe gegen die Düsseldorfer Nachkriegsgesellschaft, die das Grass'sche Rheinland-Klischee verdeutlichen. Hinter den Anspielungen auf die Rolle des Geldes, das dort ‚grünt‘, stehen die Vorwürfe gegen den manischen Wiederaufbau, die Wirtschaftswundermentalität und den kritiklosen Umgang mit kapitalistischen Auswüchsen. Das Grünen des schnell nachwachsenden Geldes führt zu einer hohen Kaufkraft. Das Geld wird in Bier angelegt, es treibt seine Blüten im Bier. Der materielle Wohlstand führt unter den lebensbejahenden Rheinländern zu einer ausgelassenen Stimmung. Es wird viel getrunken und gefeiert. Der Erzähler hält dem Selbstverständnis der Düsseldorfer als Bürger einer Kunst- und Ausstellungsstadt entgegen, dass dies Selbstbild mehr auf Schein als Sein beruhe. Denn nur, weil das Bier blüht, schäumt schließlich auch die Kunst. Die Nutznießer des ökonomischen Aufschwungs schmücken sich mit Künstlern und Intellektuellen. Matern unterstellt, dass der Antrieb hierzu weniger in aufrichtigem Interesse gründet als mehr in dem Wunsch, dem Dasein den Anstrich eines geistigen Hintergrunds zu verleihen. Folgerichtig wird Kunst vermarktet und Künstler lassen sich bereitwillig vermarkten. (Pseudo-)Künstler wittern ihre Chance, Ruhm und Geld zu erlangen. Die Kunstwerke sind dem soziokulturellen Umfeld ihrer Entstehung entsprechend kurzlebig: sie fallen rasch in sich zusammen wie Bier-Schaum. Aufgrund der von Matern unterstell-

26 Der Dichter Christian Dietrich Grabbe (1801-1836) stammte aus Detmold, verbrachte aber zwei Jahre seines kurzen Lebens in Düsseldorf. Er arbeitete dort u. a. an seinem Hannibal-Drama, aus dem Matern hier zitiert.

ten mangelnden Bereitschaft zur Selbstkritik und einem Hang zum Lokalpatriotismus weicht die Düsseldorfer Selbstwahrnehmung stark von der Außenwahrnehmung ab, was das Durchbrechen dieser sich selbst reproduzierenden Mechanismen sehr schwer macht. Matern bleibt nur die Flucht. Auf die Bedeutung des Karnevals, der in dem obigen Zitat ebenfalls Erwähnung findet, möchte ich erst an späterer Stelle im Zusammenhang mit einer frühen Kurzgeschichte Günter Grass' eingehen. Zunächst zur Nennung der ‚Butzenscheiben‘ und des ‚biedermeierlichen Babels‘. Der Zwiebelkeller aus der *Blechtrommel* ist mit Butzenscheiben versehen (GGW II, S. 644) und schon bevor Oskar noch als Knabe für den Brand der Wald-Oper Zoppot bei Danzig sorgt, verbreiten Butzenscheiben Gemütlichkeit (GGW II, S. 129). Sie stehen in Grass Wortgebrauch für eine besonders in Deutschland weit verbreitete falsche Gemütlichkeit.

Falsch und sogar gefährlich ist diese Gemütlichkeit, da sie, Grass' Auffassung gemäß, jederzeit in Terror umschlagen kann. Besonders eindringlich macht Günter Grass dies in einem Text aus seinem *Politischen Tagebuch* deutlich, der mit *Angst&Co.*²⁷ betitelt ist und 1972 in der Süddeutschen Zeitung erschien. Grass problematisiert in diesem Text das „Geschäft mit der Angst“ (GGW IX, S. 572), an dem sowohl die Meinungsmacher des Springer-Konzerns, Franz Josef Strauß und dessen Anhänger als auch „Sprücheklopfer der Revolution“ (ebd.), also (links-)radikale politische Gruppen, beteiligt seien. Die Reaktionen gegen den Terror dürften nicht dazu führen, dass dieser noch im Nachhinein sein ursprüngliches Ziel erreiche: die Zerstörung der demokratischen Gesellschaft.²⁸ Anlass für diese Reflexionen ist Grass' Beobachtung einiger älterer Herren in einer Bonner Kneipe, genauer: deren Reaktionen auf eine friedliche Anti-Vietnam-Kriegsdemonstration vor der Tür. Aufschlussreich für die Frage nach dem Rheinland-Klischee ist die Verbindung des Butzenscheibenmotivs mit dem Motiv der rheinischen Gemütlichkeit:

27 Vgl. Grass, Günter: Politisches Tagebuch: Angst & Co. In: GGW IX, Darmstadt Neuwied 1987, S. 571-573.

28 Ebd., S. 572-573.

Nur auf ein Kölsch gingen wir in eine Bonner Eckkneipe, bekamen auch unser Bier und fanden es gut. Hinter Butzenscheiben, inmitten rheinischer Gemütlichkeit sitzen und mit halbem Ohr alten Herren zuhören [...]. Das geschah [...] wenige Tage bevor es in Frankfurt gelang, drei Terroristen der Baader-Meinhof-Gruppe zu verhaften, kurz nach Bombenanschlägen, in Erwartung weiterer Anschläge. [...] Erst als draußen [...] die Protestformeln gegen den Krieg in Vietnam in die Eckkneipe fanden und hinter den Butzenscheiben sperrig laut wurden, kippte die Stimmung (rheinische Gemütlichkeit) um. Die alten, soeben noch verspielt friedfertigen Herren schlugen die Endlösung vor: >> Der Eichmann hätt die all vergast. Beim Adolf hättes das nich. Alle Mann hops. << Doch weil sich die Endlösung offenbar (leider) nicht als praktikabel erwies, wurden andere Lösungen an Stehtischen erwogen und über die Theke gereicht: >>Alle rüber in die Zone. Innen Arbeitslager mit die. Ab zum Iwan. Langhaariges Gesocks! << [...] Wir haben unser Kölsch hinter Butzenscheiben nicht ausgetrunken. Es mag sein, daß es später wieder gemütlich wurde [...].²⁹

Die pittoreske Bonner Kneipenatmosphäre hinter unvermeidlichen Butzenscheiben wird jäh von aggressiven Stammtischparolen gestört. Grass bringt die auf wenigen Zeilen gleich zwei Mal erwähnte „rheinische Gemütlichkeit“ mit dem Hang zu politischen Ressentiments, mit Engstirnigkeit und Unwissenheit in Verbindung. Dabei ist es gewiss nicht seine Absicht, den Bewohnern des Rheinlands pauschal faschistoides Denken nachzusagen. Er argumentiert vielmehr dafür, sich nicht von der „verspielt friedfertigen“ Stimmung in Sicherheit wiegen zu lassen, sondern als engagierter Bürger immer mit dem Einbrechen inhumaner Tendenzen zu rechnen und sich kuragiert gegen diese auszusprechen. Auch und gerade inmitten einer rheinischen Butzenscheibenidylle.

Zurück zum Roman *Hundejahre*. Neben der Nennung der Butzenscheiben sticht die Bezeichnung ‚biedermeierliches Babel‘ in der Hasstirade gegen Düsseldorf hervor. Der Biedermeierstil wird bald im Anschluss an diese Szene wieder erwähnt, wenn Matern mit den Sawatzkis ein Lokal in der Düsseldorfer Altstadt besucht. Das Lokal Leichenhalle verfügt über eben solche „liebenswert altmodischen, gewiß biedermeierlichen Lampenschirme[...]“ (GGW III, S. 669), die typisch sind für die „Vertreter des Düsseldorfer Spätstils“ (GGW III, S. 668). In der Leichenhalle finden sich täu-

29 Ebd. S. 571; 573.

schend echt reproduzierte Leichen mit offenem Brustkorb, gegessen wird mit Sezierbesteck und die Kellner servieren im OP-Anzug, während ein Kindersarg für die Dekoration erhalten muss. Volker Neuhaus hat darauf hingewiesen, dass das Lokal Leichenhalle als Schauplatz der *Hundejahre* der gleichen Problematik Raum gibt, wie es schon der ‚Zwiebelkeller‘ in der *Blechtrommel* tat. Diese Problematik ist mit dem Rheinland-, genauer mit dem Düsseldorf-Bild des Autors verknüpft:

Die Folge [der] Flucht vor der Vergangenheit und der Erinnerung, der Schuld und der Verantwortung ist die zu echten Gefühlen unfähige Gesellschaft, die [in] der Leichenhalle auf Schockierendes als Ersatz hofft. Diese beiden Lokale [Zwiebelkeller und Leichenhalle. N. K.-J.] leiten über zum Komplex >>Babel<< [...]. Er hat diese Kreise, die im benachbarten Köln als spezifisch >Düsseldorfer Schickeria< gelten, in den Gästen des Zwiebelkellers, der >>Leichenhalle<< und des >>Töff-Töff<< porträtiert: >>Eingesackt im Smoking und mit knisternen Zelluloidfotzen bestückt: schnieke, schnaffte, schnuckelig<< (Hj 541).³⁰

Matern bleibt nichts anders übrig als resignierend festzustellen:

Dabei, was haben Düsseldorf und die Welt nicht alles zu bieten: zweiunddreißig Kinos, Gründgenstheater, die Kö rauf und runter, obergäriges Bier, den besungenen Rhein, die wiederaufgebaute Altstadt, den schwänebespiegelten Hofgarten, Bachverein Kunstverein Schumannsaal, Ausstellungen der Herrenoberbekleidung, Derelfteelfteelfuhrelf, Sportplätze, Sportplätze [...]. (GGW III, S. 677)

Damit möchte ich zum letzten in den Hundejahren im Zusammenhang mit dem Rheinland-Klischee zu besprechenden Motivkomplex überleiten: Das rheinische Vereinsleben.

Walter Matern kehrt – er hatte Ende der 1930er Jahre als junger Schauspieler schon einmal in Düsseldorf gelebt – zu seinem ehemaligen Schlagballverein zurück: den „Sportfreunden Unterrath e. V.“ (GGW III, S. 677). Von diesem wird er, wie schon bei seinem ersten Düsseldorfer Aufenthalt, schließlich wegen Verbreitung linker Propaganda innerhalb des Vereins ausgeschlossen und erneut mit Platzverbot belegt (GGW III, S. 686). Auf einem Schützenfest auf den Düsseldorfer Rheinwiesen trifft Ma-

30 Neuhaus: Babel, S. 399. In der bisher in diesem Aufsatz zitierten Werkausgabe in zehn Bänden findet der Leser die von Neuhaus zitierte Textstelle auf der Seite 676.

tern wenig später den ehemaligen Polizeimajor, der ihn 1939 im Düsseldorfer Polizeipräsidium in der Kavallerie Straße verhört und geschliffen hatte, nachdem ihn seine Sportsfreunde angeschwärzt hatten. Die Verfolgungsjagd auf dem Volksfest endet in einem Zelt, wo ein Gruppenfoto der Schützenbruderschaft angefertigt werden soll, der auch besagter Polizeimajor Heinrich Osterhues angehört:

Keiner silbert stärker, keine Brust leerer, [...] hundertzweiunddreißig ranggleiche Schützenbrüder lächeln verschmitzt gutmütig angestrengt Matern entgegen, der mit dem Polizeimajorfoto bestückt, Auswahl treffen will. Jede Ähnlichkeit ist rein zufällig. Jede Ähnlichkeit wird abgestritten. Jede Ähnlichkeit wird hundertzweiunddreißigmal zugegeben; denn zwischen Bühnenpodest und Zeltdach lächelt tribünenartig aufgestockt, kniet sitzt steht überragt, trägt seinen Schützenhut mit leichtem Schlag nach rechts, wird durch einmaliges Belichten hundertzweiunddreißigmal der Schützenbruder Heinrich Osterhues fotografiert. [...] Hundertzweiunddreißig Heinriche erheben sich plaudernd schwerfällig bierschwer, steigen vom Festfotopodest und wollen sogleich einem alten Bekannten aus [...] Polizeimajorszeiten die Hand schütteln: [...] >>Alle Rippen gut angewachsen? Waren eben rauhe Zeiten damals. [...] Wer nicht spurte, kein Pardon. Aber die Jungs haben wenigstens gesungen, wenn man sie zwischennahm. Nicht wie heutzutage bei diesen laschen Methoden...<<. (GGW III, S. 694)

Lässt der Erzähler Matern in der Szene mit den Sportfreunden Unterrath durchblicken, dass es seiner Erfahrung nach mit der sprichwörtlichen typisch rheinischen Toleranz nicht ganz so weit her ist, konkretisiert die Szene mit dem Schützenbruder das „Nachleben der NS-Zeit im rheinischen Vereinsleben“³¹. Die Absage an die Einsicht in die persönliche Schuld ist mehr als eindeutig. Der Chorgeist innerhalb der Schützenbruderschaft lässt nicht nur alle äußerlich gleich, sondern auch gleich unschuldig und harmlos wirken.

1968, fünf Jahre nach Erscheinen der *Hundejahre*, widmet Grass diesem Thema eine Kurzgeschichte, die zunächst unter dem Pseudonym Artur Knoff erschien. Der Text, *Einer unserer Mitbürger: Prinz Karneval*³², erzählt von einem peinlichen Vorfall in einer niederrheinischen Kleinstadt,

31 Vgl. Neuhaus, Volker: Günter Grass. Hundejahre. Kommentar und Materialien. Göttingen 2010, S. 176.

32 Ebd., S. 176-179.

die der Erzähler – ein von dort stammender Mann – ungenannt lassen will. Er berichtet als Teil dieser Gesellschaft von zu Reichtum gekommenen Kleinbürgern und deren vermeintlicher Moral, von Schiebung und Nepotismus, also dem, was in Köln liebevoll Klüngel genannt wird. Infolge der „Prinzenaffaire“ – der Erzähler schweigt sich über Details zunächst aus – wird „das eigene Nest beschmutzt“ und „[...] nur der wunderbarerweise immer wieder nachwachsende Humor unserer rheinischen Mitbürger gewährleistete einen reibungslosen Ablauf der sich immerhin vom elften November bis zum Aschermittwoch erstreckenden Karnevalszeit“³³, so der offenbar selbst völlig humorlose Erzähler. Der Gegenstand der Affäre bestand darin, dass der amtierende Bürgermeister, ein Parteiloser, sich weigerte, den Prinzen Karneval, einen nicht unvermögenden Radiohändler, mit den Zeichen seines Amtes als „Tollität“³⁴, mit Narrenmütze und Schellenpritsche, zu versehen. Dies geschah aus politischen Gründen, auch wenn sich alle fragten „[...] was hat Politik mit dem Karneval zu tun?“³⁵ Doch nicht etwa die Information, dass Herr Boitz während der „unglückseligen Zeit allgemeiner Verwirrung“³⁶ den dortigen SA-Sturm geführt hatte, führt dazu, dass er nicht Prinz Karneval sein darf. Denn schon der Amtsvorgänger war NS-Ortsgruppenleiter gewesen. Vielmehr stellt sich heraus, dass Herr Boitz in seiner Funktion als Sturmführer 1936 Gelder veruntreut haben soll, damit einige von ihm begünstigte Personen zu den Olympischen Spielen reisen konnten. Der Erzähler resümiert:

Daß Herrn Boitz' Name auch im Zusammenhang mit der Ermordung eines kommunistischen Textilarbeiters im Jahre vierunddreißig genannt worden war [...] halte ich für eine üble Verleumdung, die auch von allen Mitgliedern der Karnevalsvorstände [...] zurückgewiesen worden ist. Schon eine Woche später ging aus neuer Wahl mein Schulkamerad und Freund [...] Wendelin Köbe [...] als Prinz Karneval hervor. Abschließend bleibt mir zu sagen, daß unter Wendelin Köbes närrischer Herrschaft die restliche Karnevalszeit reibungslos und zu aller Beteiligten Zufriedenheit verlaufen ist.³⁷

33 Ebd., S. 177.

34 Ebd.

35 Ebd., S. 178.

36 Ebd.

37 Ebd., S. 178-179.

Der Text macht deutlich, dass das Rechtsgefühl in diesem niederrheinischen Ort völlig durcheinandergeraten ist. Ein schweres Vergehen ist nach der Ansicht des Erzählers, der stellvertretend für die Mehrheit des Ortes zu sprechen vorgibt, die „Nestbeschmutzung“, worunter er die Ächtung des Beinahe-Karnevalsprinzen durch unbekannte „Denunzianten“ versteht. Die frühere Funktion des Herrn Boitz als Anführer des örtlichen SA-Sturms wird dagegen leichthin mit dem Einfluss der „Zeiten allgemeiner Verwirrung“ entschuldigt. Die im Zuge der Affäre aufkommenden Gerüchte um seine Beteiligung am Mord an einem Kommunisten wischt der Erzähler lapidar als „Verleumdung“ hinweg. Weder der Mordverdacht noch die Nazivergangenheit des designierten Prinz-Karneval führen zu dessen Scheitern. Nicht die Funktion des Sturmführers als solche, sondern das Veruntreuen von Geldern in dieser an sich verbrecherischen Organisation wird ihm angelastet. Der Erzähler führt die Affäre auf Spannungen zwischen zwei Karnevalsgesellschaften zurück, die zu der Denunziation des verhinderten Karnevalsprinzen geführt haben sollen. Hiermit entschuldigt er den Radiohändler und lässt ihn als Opfer einer Intrige erscheinen. Die Erzählung vermittelt ungebrochen und im trockenen Berichtsstil diese niederrheinischen Vereinsquerelen, ohne dass beim Leser Hoffnung auf Einsicht der engstirnigen rheinischen Kleinstädter aufkeimen kann.

Grass' Erstling *Die Blechtrommel* ist kein Schlüsselroman, dennoch sind Biographica des Autors in den Text eingeflossen. Das gleiche gilt für *Hundejahre*. Grass hat Erfahrungen, die er als junger Autor im Rheinland der Nachkriegszeit gemacht hatte, in seine frühe Prosa einfließen lassen. Darüber geben seine autobiographischen und essayistischen Texte Auskunft. Die Stadt Düsseldorf, in der Grass einen Teil seines Kunst-Studiums absolvierte, figuriert als Hauptstadt des Wirtschaftswunderdeutschlands und ist damit ein durch und durch negativ besetzter Ort. Grass kritisiert ironisch gebrochen den allzu schnellen Wiederaufbau, die mangelnde Vergangenheitsbewältigung und den einzig an materiellen Werten gemessenen Fortschrittsbegriff der Adenauer-Ära. Diese Kritikpunkte verbindet er mit einer Reihe von Rheinland-Klischees, derart, dass die angepranger-

ten Missstände, die die gesamte BRD betreffen, im Rheinland aufgrund des Habitus und der Mentalität der Rheinländer eine besonders scharfe Ausprägung finden. Zu diesen Eigenheiten gehören die rheinische Fröhlichkeit, Leutseligkeit, Gutmütigkeit und Redseligkeit. Diesen scheinbar sympathischen Eigenschaften folgen weniger sympathische, wie der Hang zum Opportunismus, mangelnde Bereitschaft zur Selbstkritik, Überschätzung der eigenen Bedeutung, Materialismus und Oberflächlichkeit. Wie der Aufsatz gezeigt hat, fungiert die Figur Alfred Matzerath als Prototyp des Klischeerheinländers. Das rheinische Vereinswesen, das mittels der Karnevals- und Schützengesellschaften Einfluss auf das gesellschaftliche Leben nimmt, behandelt Grass ebenso, wie den rheinischen Katholizismus. Dass Grass sich nicht nur bestimmter Elemente des rheinischen Kulturklischees bedient, sondern auch gegen diese anschreibt, wird in der Travestie des heiligen Köln mit der Herrentoilette des Kölner Hauptbahnhofs als Wahrzeichen deutlich.

Literaturverzeichnis

Grass, Günter: Werkausgabe in zehn Bänden. Hrsg. von V. Neuhaus. Darmstadt und Neuwied 1987.

Band II: Die Blechtrommel. Hrsg. von V. Neuhaus.

Band III: Katz und Maus; Hundejahre. Hrsg. von V. Neuhaus.

Band IV: örtlich betäubt; Aus dem Tagebuch einer Schnecke. Hrsg. von V. Neuhaus.

Band IX: Essays Reden Briefe Kommentare. Hrsg. von D. Hermes.

Band X: Gespräche mit Günter Grass. Hrsg. von K. Stallbaum.

Grass, Günter: >>Mir träumte, ich müßte Abschied nehmen<< (Gespräch mit Beate Pinkerneil). In: Günter Grass. Gespräche. In: GGW X. Darmstadt/Neuwied 1987

Grass, Günter: Otto Pankok. In: GGW IX. Essays, Reden, Briefe, Kommentare. Darmstadt/Neuwied 1987

Grass, Günter: Politisches Tagebuch: Angst & Co. In: GGW IX. Darmstadt/Neuwied 1987

Grass, Günter: Rückblick auf die Blechtrommel – oder Der Autor als fragwürdiger Zeuge – Ein Versuch in eigener Sache. In: GGW IX. Darmstadt/Neuwied 1987

Grass, Günter: Schreiben nach Auschwitz. In: Gegen die verstreichende Zeit. Reden, Aufsätze und Gespräche 1989-1991, Hamburg 1991.

Grass, Günter: Beim Häuten der Zwiebel, Göttingen 2006.

Grass, Günter: ‚Ich erinnere mich...‘. Anlässlich der litauisch-deutsch-polnischen Gespräche über die Zukunft der Erinnerung. Oktober 2000. In: Frielinghaus, H. (Hrsg.): Das Günter Grass Lesebuch. München 2009.

Grass, Günter: Schreiben nach Auschwitz. Frankfurter Poetik-Vorlesung, Februar 1990. In: Frielinghaus, H. (Hrsg.): Das Günter Grass Lesebuch. München 2009.

Honsza, Norbert: Mythologisierte Landschaften: Günter Grass und Polen. In: Günter Grass und Polen. In: Tausend Jahre polnisch-deutsche Beziehungen / Sprache, Literatur, Kultur, Politik; Materialien des Millennium-Kongresses 5.-8. April 2000 Warszawa, Warschau 2001.

Hryniewska, Monika: Danzig/Gdansk und seine Geschichte als literarisches Thema in der Prosa von Günter Grass, Stefan Chwin und Pawel Huelle. [Phil. Diss. Göttingen 2009], o. J. u. o. O.

Kunow, Rüdiger: Das Klischee. Reproduzierte Wirklichkeiten in der englischen und amerikanischen Literatur, München 1993.

Meyer, Claudia/Volker Neuhaus: >>Mit solchem Gepäck<<. Günter Grass in Selbstaussagen. In: GGW X. Darmstadt Neuwied 1987

Mitscherlich, Alexander/Margarete Mitscherlich: Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens, München 1967.

Neuhaus, Volker: >>Das biedermeierliche Babel<<. Günter Grass und Düsseldorf. In: G. Cepl-Kaufmann et. al. (Hrsg.): Bilanz Düsseldorf '45. Kultur und Gesellschaft von 1933 bis in die Nachkriegszeit. Düsseldorf 1992.

Neuhaus, Volker: Die Blechtrommel: Günter Grass, Stuttgart/Weimar 1993.

Neuhaus, Volker/Anselm Weyer (Hrsg.): Küchenzettel. Essen und Trinken im Werk von Günter Grass, Frankfurt a.M. 2007.

Neuhaus, Volker: Günter Grass. Hundejahre. Kommentar und Materialien, Göttingen 2010.

Reddick, John: The ‚Danzig Trilogy‘ of Günter Grass, London 1975.

Schaal, Björn: Jenseits von Oder und Lethe. Flucht, Vertreibung und Heimatverlust in Erzähltexten nach 1945. (Günter Grass - Siegfried Lenz - Christa Wolff), Trier 2006.

Zur Inszenierung kultureller Stereotype bei Adel Karasholi und Feridun Zaimoğlu

Janina Hecht (Tübingen/Karlsruhe)

I. Stereotype im Kontext transkultureller Literatur

Das Entstehen von Fremdbildern ist stets mit der Wahrnehmung des Eigenen und damit mit der Konstituierung eines Selbstbildes verknüpft. Beide Vorstellungen – die des Fremden und die des Eigenen – müssen dabei jedoch als Konstrukte betrachtet werden, die auch mit der Herausbildung von Stereotypen einhergehen, die wiederum der jeweiligen Bild-Konstituierung dienen. Als allgemeine Erklärung des Begriffs ‚Stereotyp‘ wird hier von einer Definition ausgegangen, wie sie von Hans Henning und Eva Hahn vorgeschlagen wird:

Ein Stereotyp stellt eine Aussage dar, und zwar ein (negatives oder positives) Werturteil, das gemeinhin von einer starken Überzeugung getragen wird [...] Es wird meist auf Menschen angewandt, und zwar auf menschliche Gruppen, die unterschiedlich definiert sein können: rassisch, ethnisch, national, sozial, politisch, religiös oder konfessionell, beruflich usw.¹

Die stereotype Wahrnehmung einer Menschengruppe, deren Homogenität dabei vorausgesetzt wird, führt über eine Leugnung der Heterogenität dieser Gruppe zu einer Negierung der Individualität der Einzelnen.²

Die Frage nach dem Umgang mit Stereotypen in transkultureller Literatur ist häufig auch mit Saids Theorie des Orientalismus verknüpft, wie sie in seinem die kulturwissenschaftlichen Diskurse der letzten Jahrzehnte maßgeblich beeinflussenden Werk *Orientalism* dargelegt wurde. Seine These, dass die Konstruktion eines Orientbildes aus ‚westlicher‘ Perspektive erst das Bild des Eigenen zu konstituieren vermochte, kann zum Teil auch auf die Bildung von Stereotypen innerhalb einer einzigen Gesellschaft übertragen werden, denn eine solche ‚Kontrastbeziehung‘ ist nicht nur durch verschiedene Räume in jeweils verschiedenen geographischen Grenzen und dadurch auch einer gewissen räumlichen Entfernung zu denken. Mit der Postulierung eines solchen Gegensatzes – ‚der Orient‘ und ‚der Westen‘ bzw. Europa – geht eine Verschleifung kultureller, sozialer und auch historischer Gemeinsamkeiten und Parallelen einher und es wird eine Fokussierung auf Gegensätzlichkeit erzielt.

¹ Hahn, Hans Henning/Hahn, Eva: Nationale Stereotypen. Plädoyer für eine historische Stereotypenforschung, in: Hans Henning Hahn (Hrsg.): Stereotyp, Identität und Geschichte. Die Funktion von Stereotypen in gesellschaftlichen Diskursen, Frankfurt am Main u.a. 2004, S. 17-56, hier S. 20.

² Vgl. ebd. S. 21.

Die Literatur ist ein zentrales Verhandlungsfeld für kulturelle Klischeebilder und Stereotype. Diese dienten dabei oftmals der stärkeren Charakterisierung verschiedener Figuren und somit auch der Inszenierung ihrer Unterschiede, etwa in der europäischen Komödie des 17./18. Jahrhunderts. Die stereotypen Zuschreibungen bezogen sich dabei sowohl auf persönliche Eigenschaften (Geiz, Hypochondertum, Verwirrtheit)³ als auch auf nationale Unterschiede.⁴ Die damit hervorgerufenen Bilder und Vorstellungen dienten aber nicht nur der Abgrenzung der Figuren voneinander; durch die stereotypen Zuschreibungen konnten vielmehr auch die Nebenfiguren zu „Kontrafolien der Haupthelden“⁵ werden, was auch zu einer Stabilisierung der Rolle der Hauptfiguren führte.

Im Falle der transkulturellen Literatur⁶ ist die Literarisierung kultureller Stereotype jeweils mit den Entstehungskontexten zu lesen, die den Texten zugrunde liegen: Mehrsprachigkeit und die Verhandlung hybrider Zustände führen zur Verweigerung nationaler Zuschreibungen und Verortungen. Es ist somit nicht verwunderlich, dass gerade transkulturelle Literatur immer wieder Spielarten stereotyper Bilder und Selbstbilder aufgreift. Dabei reflektieren die Autorinnen und Autoren in ihren Texten eben nicht nur ihre eigene kulturelle und persönliche Situation, sondern spiegeln gerade auch die Bilder und Haltungen wider, die ‚von außen‘ an sie herangetragen werden.⁷

Der zu beobachtende spezifische Erwartungshorizont aufseiten der Rezipienten muss dementsprechend in die Überlegungen über den Entstehungskontext dieser Texte miteinbezogen werden; gerade die ‚deutsch-türkische‘ und ‚deutsch-arabische‘ Literatur kann sich von den kulturellen und eben oftmals stereotypen Vorstellungen der (deutschen) Leserschaft sehr schwerlich lösen. Obwohl sich die wissenschaftliche Perspektive zwar in den letzten beiden Jahrzehnten deutlich verändert hat, sodass die Autoren heute weniger auf Rollenklischees von deutsch-türkischen ‚Gastarbeiterliteraten‘ festgelegt werden,⁸ darf nicht aus dem Blick geraten, dass sowohl die gesellschaftliche Haltung der Bevölkerung als auch die

³ Mit einigen dieser Figuren wurde dabei immer wieder gespielt, so in der Commedia dell’arte oder bei Molière, Marivaux, Beaumarchais etc.

⁴ Innerhalb der deutschen Literatur gibt es hierzu zahlreiche Beispiele, etwa die Darstellung des Franzosen Riccaut de la Marlinière in Lessings *Minna von Barnhelm*.

⁵ Lauer, Reinhard: Das Bild vom Anderen aus literaturwissenschaftlicher Sicht, in: Valeria Heuberger et al. (Hrsg.): Das Bild vom Anderen. Identitäten, Mentalitäten, Mythen und Stereotypen in multiethnischen europäischen Regionen, Frankfurt am Main 1998, S. 45-54, hier S. 49.

⁶ Zur Diskussion über inter- bzw. transkulturelle Literatur siehe etwa: Volker C. Dörr: Multi-, Inter-, Trans- und Hyper-Kulturalität und (deutsch-türkische) ‚Migrantenliteratur‘, in: Dieter Heimböckel et al. (Hrsg.): Zwischen Provokation und Usurpation. Interkulturalität als (un)vollendetes Projekt der Literatur- und Sprachwissenschaften, München 2010, S. 71-86.

⁷ Wobei dieses ‚Außen‘ eben wiederum als ein Konstrukt zu interpretieren ist.

⁸ Dennoch darf nicht vergessen werden, dass gerade der Standpunkt der Germanistik diesbezüglich noch am Ende der 80er-Jahre durchaus widersprüchlich war: So hatte man zwar einen Adelbert-von-Chamisso-Preis etabliert und begonnen, sich wissenschaftlich mit den Texten zu beschäftigen, diese Literatur aber dennoch einer Sondersparte zuordnen wollen und gehofft, dass sie „nicht zu schnell, nicht zu selbstverständlich eine ‚nur deutsche Literatur‘ wird“; Ackermann, Irmgard: Zur Standortbestimmung der Ausländerliteratur, in: Heidi Rösch (Hrsg.): Literatur im interkulturellen Kontext. Dokumentation eines Werkstattgesprächs und Beiträge zur Migrantenliteratur, Berlin 1989, S. 55-57, hier S. 57.

Erwartungshaltung der Leser weiterhin wesentliche Einflussfaktoren bleiben. So wird etwa auf dem Buchrücken von Zaimoğlu Roman *Leyla* mit den Worten „Eine Familiensaga aus dem Herzen des Orients“⁹ geworben, um eben an die Vorstellungen eines fremden und farbreichen Morgenlandes anzuknüpfen, womit gerade stereotype Bilder verfestigt werden.¹⁰ Stereotype und ihre Anwendung auf bestimmte Gruppen treffen somit keinesfalls nur Aussagen über diese bezeichneten Gruppen, sondern spiegeln gleichzeitig auch die Meinungen und Perspektiven der Gruppe wieder, die sich dieser Begrifflichkeiten bedient und sie dazu benutzt, sich selbst von ‚den Anderen‘ abzugrenzen. Stereotype Begriffe sind also durchaus als Spiegelungen von Selbstbildern zu interpretieren.¹¹ Hierin liegt nun auch ein Charakteristikum der beiden folgenden Texte: Adel Karasholis Gedicht *Der alte Turban* und Feridun Zaimoğlu Text *Der Wissenshaber verschluckt sich nicht an Klugheit* setzen sich dezidiert mit kulturellen Stereotypen über ‚die Araber‘ und ‚die Türken‘ auseinander, reflektieren dabei aber auch die Blickwinkel der jeweils ‚Anderen‘ mit.

II. Adel Karasholis Literarisierung kultureller Stereotype: *Der alte Turban*

In Adel Karasholis Werk ist wiederholt eine Beschäftigung mit kulturellen Stereotypen auszumachen. Der in Syrien geborene Lyriker wurde als arabisch-deutscher Schriftsteller im (literatur-)wissenschaftlichen Diskurs der späten 70er und frühen 80er-Jahre in Deutschland der Kategorie ‚Gastarbeiterliteratur‘ zugeordnet und sein Werk versteht sich in vielerlei Hinsicht als Versuch, diesen Kategorisierungen zu entkommen. Seine Texte lassen sich dabei auch als Kritik an den stereotypen Araberbildern der Gesellschaft und einem Literaturbetrieb lesen, der sich eben gerade auch die Förderung bzw. Produzierung dieser zu eigen gemacht hat. Schon zu Beginn der 70er-Jahre hat Karasholi sich mit konkreten Problematiken des „Exotismus“ bzw. des „Orientalismus“ in der (deutschen) Literatur beschäftigt, wovon einige der in dieser Zeit entstandenen Gedichte zeugen. So etwa sein Gedicht *So wollen sie uns*, in dem bereits im Titel von einer Opposition zwischen Eigenem und Fremdem ausgegangen wird:

⁹ Zaimoğlu, Feridun: *Leyla*, Frankfurt am Main 2008.

¹⁰ Siehe zum Umgang mit Exotismus in arabisch-deutschen Texten auch Manar Omar: Zur deutschsprachigen Literatur arabischstämmiger Schriftsteller, in: *Die arabische Welt und der Westen. Der Bürger im Staat*, Jg. 56, H. 2, 2006, S. 122-130.

¹¹ Siehe dazu Hahn 2004, S. 26-28.

So wollen sie uns

Kamel hinter Kamel
Und barfuß der Mann mit dem Turban
Sand grenzt den Himmel ab
Sand die Zukunft
Sand und Kamele
So stehen wir in den Schaufenstern
Derer
Die davon leben¹²

Mit der bewussten Inszenierung dieser Klischeebilder – die als Sand, Turban und Kamele erscheinen – werden märchenhafte Assoziationsketten entworfen, die jedoch im letzten Teil des Gedichts wieder durchbrochen werden: Nicht das sprechende Ich will sich mit diesen Attributen schmücken, sondern die, die es in ein „Schaufenster“ stellen, stattdessen es bewusst mit diesen Attributen aus. Dass diese ‚Dekoration‘ auch mit einem Profitstreben einhergeht, zeigt die letzte Zeile des Gedichts.

Konkreter zeigen sich diese Tendenzen in Karasholis mehrteiligem Gedicht *Der alte Turban* aus dem 1978 erschienenen Gedichtband *Umarmung der Meridiane*. Im Folgenden sollen einige Textstellen daraus beleuchtet werden, die sich dezidiert mit Stereotypen beschäftigen. Das Gedicht ist in fünf nummerierte Strophen mit aufsteigender Versanzahl gegliedert; es beginnt zunächst mit folgender Passage:

Setzt ab von meinem Haupt
Den alten Turban
Zersprengt die Fesseln in euren Geschichten
Der tausendundeinen Nacht
Zerreißt dieses Bild
Aus den Illustrierten und Kinderbüchern¹³

Damit wird bereits die Intension des Textes deutlich: Das sprechende Ich bittet darum, seine Wahrnehmung – das einzelne „Haupt“ steht hier stellvertretend für eine ganze Gesellschaft – von stereotypen Vorstellungen zu befreien. Der Turban wird zu einem Symbol für die Zuschreibung eines ‚Arabischseins‘, das sich aus einem Orientbild konstituiert, das nun im Folgenden als veraltet und einseitig klassifiziert wird. Die Erwähnung von Tausendundeiner Nacht in inhaltlicher Nähe zu „Illustrierten“ und „Kinderbüchern“ verweist dabei auch auf die schriftliche bzw. bildliche Fixierung dieser Stereotype in der angesprochenen Gesellschaft – das Orientbild von Tausendundeiner Nacht wurde demnach weitergetragen bis in die Zeit der Illustrierten und wird in diesen dann wiederum reproduziert. Anschließend folgen diese Zeilen:

¹² Karasholi, Adel: So wollen sie uns, in: Wenn Damaskus nicht wäre, 3. Aufl., München 1999, S. 20.

¹³ Ebd.: Der alte Turban, in: Wenn Damaskus nicht wäre, 3. Aufl., München 1999, S. 23-24, hier S. 23 (im Folgenden TU).

Ich bin Hadji Chalif Omar nicht
Nicht der wandernde Beduine auf dem Kamel
Und der Ölscheich nicht mit falschen Zähnen¹⁴

Hier werden im Grunde drei Kategorien von stereotypen Bilder über ‚die Araber‘ entworfen, die sich als die auffälligen Sonderlinge, die rückständigen Wüstenbewohner oder die sich am Öl bereichernden Milliardäre formieren. Karasholi benutzt hier die arabische Transkription „Hadji Chalif Omar“ und nicht die eingedeutschte Schreibweise, die Karl May verwendete („Hadschi Halef Omar“); durch diese Distanzierung wird der fiktive Charakter dieser durch eine rein europäische Perspektive geprägten Figur betont.¹⁵

Dass auch die Vergangenheit schon von diesen Perspektiven geprägt und dementsprechend belastet ist, zeigt anschließend die zweite Strophe:

Gekettet war ich auf das Kamel
Vierhundert Jahre lang
Eingesperrt in Wüsten
Vierhundert Jahre lang
Zugestopft waren mir alle Lichtfenster
In meinem wollenen Haus
Vierhundert Jahre lang
Und in Gold gezaubert vierhundert Jahre lang
Stand mein Schweiß in den Schaufenstern derer
Die ich ernähren mußte¹⁶

In einer historische Rückblende wird hier auf viele Jahrhunderte verwiesen, in denen sich die Vorstellungen und stereotypen ‚Orient‘-Bilder des Westens nicht verändert haben, sondern die einzelnen Kulturen zunächst pauschal als rückständig („wollenes Haus“), dann aber auch - im Sinne eines romantisierten Orientbildes - als märchenhaft („in Gold gezaubert“) dargestellt wurden. Uta Aifan verweist darauf, dass die Wiederholung der Stereotype in dieser Strophe „deren Statik entgegen rationaler Vernunft und Entwicklung“¹⁷ unterstreiche. Wie in seinem Gedicht *So wollen sie uns* verwendet Karasholi hier auch wieder die Schaufenster-Metapher und verweist damit auf die Problematik des Ausgestelltseins.

Die dritte Strophe beginnt dagegen mit direkten Fragen:

Warum aber nennt ihr mich nicht al-Kindi
Oder Ibn Ruschd oder ar-Rasi die euch
Einst das Licht brachten des Fortschritts
Oder ganz einfach Adel Karasholi¹⁸

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Vgl. Uta Aifan: Araberbilder. Zum Werk deutsch-arabischer Grenzgängerautoren der Gegenwart, Aachen 2003, S. 178.

¹⁶ TU, S. 23.

¹⁷ Aifan 2003, S. 180.

¹⁸ TU, S. 23.

Hier wird Bezug genommen auf historische Figuren, deren wissenschaftliche Tätigkeiten auch die europäische Gesellschaft maßgeblich mitbeeinflusst haben (viele weitere Personen wären denkbar). Die Namen verdeutlichen die Relevanz des Kulturtransfers bei der Herausbildung des europäischen Wandels und Fortschritts und fragen gleichzeitig danach, warum diese Personen in der öffentlichen Wahrnehmung eine weit kleinere Rolle spielen als etwa die zuvor angeführten namenlosen Figuren. Durch die Erwähnung des Autorennamens an dieser Stelle wird einerseits ein Bedauern bekundet, nicht als Individuum, sondern ausschließlich als Teil einer scheinbar geschlossenen Gruppe wahrgenommen zu werden. Andererseits spielt der Autor aber auch mit der eigenen Rolle: Indem er seine eigene Person einbringt, thematisiert er auch den fiktionalen Rahmen des Gedichts und reflektiert, eben durch diese Metafiktion, seine eigene Funktion innerhalb der dargestellten Problematik. Der zweite Teil dieser Passage beschäftigt sich nun weiter mit Phänomenen des Orientalismus:

Warum träumt ihr vom Harem
Noch in meinem Namen
Vom Gesicht riß doch meine Schwester längst
Der Mutter Schleier ab
Warum also tragt ihr ihn hoch als meine Fahne
Und malt mit seinen Farben mein Gesicht¹⁹

Hier wird Kritik geübt an einem undifferenzierten Umgang mit dem so bildmächtigen Kopftuch bzw. Schleier. Dass dieser jedoch in der dargestellten Metapher bereits durch die Schwester selbst abgerissen wurde, will darauf verweisen, dass hier bereits ein gesellschaftlicher Emanzipationsprozess von innen heraus stattgefunden hat, der aus europäischer Perspektive offenbar nicht erkannt wurde.²⁰ „Warum träumt ihr vom Harem“ verweist auf die Zeit der Haremsverklärung, deutlich geprägt von Abbildungen der europäischen Malerei des 19. Jahrhunderts,²¹ die eine fast konträre Wahrnehmung der arabischen Frau im Westen bewirkte, sodass diese häufig nur in zwei sich diametral gegenüberstehenden Facetten wahrgenommen wurde: als Opfer von Zwangsverschleierung oder als wollüstige Haremsbewohnerin.

Formal ist diese Strophe, die der Mittelteil des Gedichts darstellt, durch die Frageform der einzelnen Sätze strukturiert, was sie von den anderen vier Strophen des Gedichts unterscheidet. Diese Fragen sind jedoch nur durch das einleitende „Warum“ und die Satzstellung strukturiert, Satzzeichen werden hingegen keine gesetzt. Auch Antworten gibt es im An-

¹⁹ Ebd.

²⁰ Hierzu sind natürlich seit den letzten 40 Jahren seit Erscheinen des Gedichts auch vielfältige neue Strömungen mitzudenken, da die islamische Kopfbedeckung in vielen Ländern heute wieder andere, oftmals politische Züge trägt und viele heutige „Schwestern“ wiederum bewusst das Kopftuch tragen, das ihre „Mütter“ als die Schwestern, die hier erwähnt werden, damals abgelegt hatten.

²¹ Etwa durch Jean-Auguste-Dominique Ingres' „Das türkische Bad“.

schluss keine, womit deutlich wird, dass es in diesem Gedicht, wenn es auch von einer Anrede an ein Gegenüber getragen ist, dennoch zu keiner dialogähnlichen Situation kommt.

Der vierte und fünfte Teil des Gedichts beschäftigen sich nun auch mit der Zukunft der arabischen Gesellschaft. Die vierte Strophe inszeniert hierzu nun noch einmal stereotype Bilder, die in diesem Fall jedoch zusätzlich von osmanischen Traditionen geprägt sind:

Nein mein Land ist das türkische Bad nicht nur
In dem Kalifen badeten und Paschas und meinerwegen
Ali Baba und seine vierzig Räuber²²

Die erste Zeile kann hier doppelt interpretiert werden. Zum einen wird eine Distanzierung zu diesen Klischees vorgenommen, indem darauf verwiesen wird, dass das beschriebene „Land“ nicht erschöpfend durch Bilder wie türkische Bäder dargestellt werden kann; zum anderen wird dabei aber auch darauf aufmerksam gemacht, dass es sich bei der türkischen und der arabischen Kultur nicht um dieselbe handelt.²³ Somit wird hier auf die Verwischung verschiedener Phänomene abgezielt, die – unabhängig von ihrer historischen Entstehungszeit oder ihren regionalen Besonderheiten – oftmals im europäischen Diskurs direkt nebeneinander bestehen und deren unreflektierte Verwendung maßgeblich zu dem eben kritisierten Gesamtbild über den Orient beigetragen haben.

Die Strophe enthält weiter folgende Verse:

Ein Kind ist heut mein Land im Gefolge
Des Jahrhunderts
Ihm fallen die Milchzähne aus
Mit einem Fuß steht es im Mittelalter zwar
Ja das weiß ich auch
Doch mit dem andern im Morgendämmern
Eines neuen Tags
Es tritt auf
Auf der grell beleuchteten Szene der Welt
Es tritt hinaus
Aus dem scheinbar geschlossenen Tunnel des Elends²⁴

Hiermit wird deutlich gemacht, dass die arabische Gesellschaft ihr ‚Kindsein‘ ablegt, sich emanzipiert und selbstständig seine Zukunftsfähigkeit einleitet. Es wird ebenso noch einmal auf die Wahrnehmung vermeintlich rückständiger Länder als geschlossen („geschlossenes Elend“) verwiesen und eine zunehmende Etablierung der besagten Länder vorausgesagt.

²² TU, S. 24.

²³ Zur Wahrnehmung türkischer und arabischer Kultur als einheitlich finden sich vielfältige Beispiele, , etwa lautete der Titel der ersten direkt aus dem Arabischen übersetzten deutschen Koranübersetzung von David Friedrich Megerlin „Die türkische Bibel“ (1772); Hartmut Bobzin: Der Koran. Eine Einführung, 5. Aufl., München 2004.

²⁴ TU, S. 24.

Bestehende rückständige Faktoren werden dabei nicht geleugnet, diese sollen jedoch nicht davon ablenken, dass das andere „Bein“ bereits die im Wandel begriffene Seite betritt.

Die fünfte und letzte Strophe des Gedichts beginnt wie folgt:

Also setzt ab
Von meinem Haupt
den alten Turban
Gebt mich endlich frei und kommt
seht mich wie ich bin dort
Wo das Salzwasser sprudelt von den Stirnen²⁵

Die Forderung, die die erste Zeile aufwirft, erscheint hier nun als notwendige Konsequenz des zuvor Beschriebenen. Anschließend bittet das sprechende Ich „gebt mich frei“, wobei Freiheit mit einer Befreiung von alten Vorstellungen gleichgesetzt wird, die eine Beschränkung der Wahrnehmung bedeuten. „[K]ommt / seht mich wie ich bin dort“ kann dabei als Aufforderung bzw. Einladung verstanden werden, sich die betreffenden Gesellschaften tatsächlich vor Ort anzusehen. Die nächsten Zeilen machen dann deutlich, dass eine Revidierung der kritisierten Bilder das Ziel sein will:

In der aufsteigenden Sonne am Staudamm
Euch zu widerlegen
Wo die Kerze brennt nur noch für die Liebesnacht
Und die Eisenbahn dem Kamel die Rauchzunge zeigt²⁶

Hier wird deutlich gemacht, dass entgegen der kritisierten Vorstellungen längst ein technologischer Wandel stattgefunden hat, „Kerzenlicht“ und „Kamele“ wurden längst durch Elektrizität und Eisenbahn ersetzt.

Das Gedicht endet mit folgenden Versen, die die Aufbruchsstimmung, die das sprechende Ich bezüglich der arabischen Gesellschaft empfindet, noch einmal verdeutlichen:

Wo der Sturm gebrütet wird
Zu brechen die Ketten
Wegzublasen den angestaubten Staub
Auszulöschen die Herde geistiger Inflation
Denn was sonst suche ich wenn nicht dies
Unter den kühlenden Schatten stolzer Palmenwälder²⁷

Adel Karasholis Gedicht *Der alte Turban* verweist auf vielfältige Weise auf die weitläufig bestehenden und problematischen Sichtweisen des ‚Orients‘. Für die Kritik an diesen Vorstellungen werden jeweils Bilder verwendet, die sich gerade durch ihre Bekanntheit und ihren Verbreitungsgrad auszeichnen, Bilder also, die die bestehenden Stereotype zunächst nicht widerlegen, sondern diese gerade abbilden. Stereotype werden in Karasholis Gedicht also bewusst inszeniert. Dabei liegt die Besonderheit in der Wirkung, die diese Inszenierungen

²⁵ Ebd.

²⁶ Ebd.

²⁷ Ebd.

bei den Rezipienten auslösen, denn diese sind es doch, die diese Kritik erst lesen; die auf Deutsch verfassten Texte richten sich auch dezidiert an eine deutsche Leserschaft.²⁸ Die dargestellten Stereotype sind nicht nur lose Reproduktionen der gesellschaftlich bestehenden Stereotype, sondern spiegeln durch ihre Literarisierung gleichzeitig die Erwartungen der Leser. So besteht die Kritik des Gedichts gerade darin, dass es vordergründig die bestehenden Lesererwartungen zu erfüllen versucht, um dann eben diese Erwartungen demaskieren zu können. Dies ist auch auf Textebene sichtbar, etwa in der Zeile „Ich bin Hadji Chalif Omar nicht“, wo erst das letzte Wort die Verneinung trägt (entgegen der eigentlichen deutschen Satzstellung)²⁹ und erst am Schluss die Bedeutung der Aussage ins Gegenteilige verkehrt wird. Damit können die verwendeten Bilder (Kamele, Harem, Schleier) und Verweise (Karl May) nicht mehr als harmlos und romantisierend betrachtet werden, sondern entfalten gerade durch den Aufzählungscharakter ihre eindrückliche Wirkung.

III. Zum Umgang mit Stereotypen in Feridun Zaimoğlu *Der Wissenshaber verschluckt sich nicht an Klugheit*

Feridun Zaimoğlu, bekannt geworden durch sein sprachgewaltiges Debüt *Kanak Sprak*, hat sich in den letzten Jahren innerhalb der deutschen Literatur zunehmend etabliert; sein bisheriges Werk zeigt sich in Themen und Sprache auffällig variationsreich. Schon in seinem Erstlingswerk *Kanak Sprak. 24 Mißtöne vom Rande der Gesellschaft* hat er sich mit Stereotypen auseinandergesetzt: Er näherte sich in diesem verschiedenen Bildern deutsch-türkischer Männer an, hat ihnen Sprache und Gestus sozusagen ‚auf den Leib geschrieben‘ und sie dadurch nicht nur sichtbar gemacht, sondern eben auch etabliert. Dass er dabei auch stereotype Bilder verfestigt hat, wurde ihm mehrfach vorgeworfen. Bei den Texten in *Kanak Sprak* handelt es sich um kurze, auf Interviews basierende Monologe, die vom Autor nachbearbeitet wurden. Sie erheben jedoch den Anspruch realer Beschreibungen bzw. winziger Biographien,³⁰ weswegen ihre literarische Einordnung nicht ganz einfach ist.

Manuela Günter schreibt über Zaimoğlus Überarbeitung von *Kanak Sprak*:

Er weiß, dass er den Kanaken 'türken' muss, um ihn sichtbar zu machen [...] Seine 'authentische' Sprache ist dementsprechend künstlich, das Verhältnis von 'Original' und Nachdichtung letztlich nicht zu rekonstruieren, ein Urheber der Reden nicht auszumachen.³¹

²⁸ Uta Aifan geht davon aus, dass auch weitere Gedichte Karasholis von dieser „starken Ausrichtung auf den Leser“ (Aifan 2003, S. 175) geprägt sind.

²⁹ Darauf verweist auch Uta Aifan; Ebd. S. 179, siehe dort auch Fußnote 869.

³⁰ Siehe dazu die Erklärungen im Vorwort; Zaimoğlu, Feridun: *Kanak Sprak. 24 Mißtöne vom Rande der Gesellschaft*, Berlin 2004.

³¹ Günter, Manuela: Arbeit am Stereotyp. Der ‚Türke‘ in der deutsch-türkischen Gegenwartsliteratur, in: Christof Hamann/Cornelia Siebert (Hrsg.): *Räume der Hybridität. Postkoloniale Konzepte in Theorie und Literatur*, Hildesheim 2002, S. 161-175, hier S. 166-167.

Auch in *Koppstoff. Kanaka Sprak vom Rande der Gesellschaft*, dem weiblichen Pendant, hat er eine ähnliche poetische Strategie weitergeführt. Die 26 Monologe, die in *Koppstoff* versammelt sind, folgen in Stil und Idee dem Erstlingswerk.³² Alle Texte werden zunächst durch einen kurzen vorangestellten Abschnitt eingeleitet und sind mit einem Untertitel versehen, der Aufschluss gibt über Name und Alter der jeweiligen Frau; darüber hinaus werden diese charakterisiert durch Berufe wie „Studentin“, „Putzfrau“, „Deutschlehrerin“, „Prostituierte“ oder „Barfrau“, aber auch durch Beschreibungen wie „Rapperin“ oder „Anarchistin“.

Der Titel des Werks, *Koppstoff*, kann mehrdeutig gelesen werden; er bezeichnet sowohl die Gedanken und Meinungen der Frauen, als auch wörtlich ein Stück Stoff, ein Kopftuch. Damit bedient sich Zaimoğlu bereits im Titel eines bildmächtigen Klischees bezüglich der (deutsch-)türkischen Frauen. Der Rückentext des Bandes kündigt allerdings etwas Konträres an: „Harte Reportagen voller Slang und Poesie [...] Und – ganz nebenbei – rechnet diese unvergleichlich kraftvolle Literatur mit den gängigen Türken-Klischees ab.“³³ Wie diese beiden Facetten innerhalb der Texte miteinander verwoben sind, soll nun anhand des Textes *Der Wissenshaber verschluckt sich nicht an Klugheit* gezeigt werden. Dieser trägt den Untertitel „Necla Hanım, 63, Putzfrau“, die vorangestellte Passage lautet:

Lesung in einer Gesamtschule. Necla Hanım wischt den Flur. Sie wünscht mir auf dem Weg zum Lesesaal gutes Gelingen. Ein paar Stunden später treffe ich sie zufällig am Ausgang. Sie wird gerade von ihrer Tochter abgeholt. Sie laden mich zu sich nach Hause auf Tee und Kurabiye (Trockengebäck) ein. Dort sage ich ihr, daß es mir eine Ehre wäre, sie erzählen zu lassen.³⁴

Der Text beginnt anschließend wie folgt:

Nichts zu melden, kein Handschlag zu tun, Wasser, so wie sie flossen, fließen zu lassen, und wenn sie in andere Betten fließen, Flußbett Gott zu überlassen, der Wasserverläufe wie Striche einkerbt ins Dürre und in unsere Köpfe Wirrwarr setzt, damit wir falsch werden, weil dann unser kluger Kopf krüppelt von soviel freier Sicht und nackter Sicht und unverhüllter Sicht. Mundhalten ist mein Gang der Dinge, mit Mund zu gab man mir den Verweis, und ich mischte nichts rein, ich griff nicht zu, ich machte aus meinem Fleisch nur den Arbeitsknecht, der fein ist in Reinemache: Feudel ins Wasser tauchen, Feudel vom Dreck der Schuhe freiwringen, Feudel um gestielte Beisen legen, Feudel über Böden ziehen.³⁵

Dieser erste Abschnitt bezieht seine Wirkung aus der offensichtlichen Diskrepanz zwischen einleitender Passage, Titel und Untertitel einerseits und dem folgenden Text andererseits. Der einleitende Teil bedient sich zunächst einem bekannten und auch medial häufig inszenierten Stereotyp: die Figur wird als Putzfrau in einer Schule dargestellt, die nach kurzem

³² Maria Brunner merkt an, dass diese Frauen jedoch viel „kantiger und herber“³² auftreten würden als ihre männlichen Pendants aus *Kanak Sprak*. Maria E. Brunner: "Migration ist eine Hinreise. Es gibt kein 'Zuhause', zu dem man zurückkann." Der Migrationsdiskurs in deutschen Schulbüchern und in Romanen deutsch-türkischer AutorInnen der neunziger Jahre, in: Manfred Durzak/Nilüfer Kuruyazici (Hrsg.): Die andere deutsche Literatur. Istanbul Vorträge, Würzburg 2004, S. 71-90, hier S. 86.

³³ Zaimoğlu, Feridun: *Koppstoff. Kanaka Sprak vom Rande der Gesellschaft*, Hamburg 1998.

³⁴ Ebd., S. 121.

³⁵ Ebd.

Kennenlernen, den Fremden zu sich nach Hause zu Gebäck und Tee einlädt. Doch in der anschließenden Schilderung ihres Lebens bedient sich diese Person einer ungewöhnlichen Sprache und einer auffälligen Grammatik. Es werden über die Beschreibungen des Arbeits Verbindungen zum Element Wasser geknüpft, wobei dieses als fließendes, alles in sich vereinendes Subjekt dargestellt wird. Dabei sind die Wortbildungen („freiwringen“, „gestielte Besen“) und Reihungen („einkerbt ins Dürre“, „unser kluger Kopf krüppelt“) sehr ausdrucksstark und bildreich und ihre Rede keinesfalls sprachlich defizitär. Die Passage versprachlicht die ständigen Wiederholungen, die die Arbeit der Person charakterisiert, dabei sind die vier dargestellten Handgriffe („Feudel ins Wasser tauchen, Feudel vom Dreck der Schuhe freiwringen, Feudel um gestielte Besen legen, Feudel über Böden ziehen“) durch die Rhythmik der Beschreibungen an die Tätigkeiten angelehnt und transformieren diese auf die sprachliche Ebene. Wird auch zu Beginn eine Art aufgedrängtes Schweigen (als „Mundzu“ bezeichnet) thematisiert, bewirkt der Gesamtcharakter dennoch im Grunde Gegensätzliches: die dargestellte Figur verfügt über eine ganz eigene Sprache.

Die stereotypen Vorstellungen werden hier also offensichtlich über die sprachliche Ebene gebrochen. Nun bleibt es aber nicht bei den Beschreibungen, sondern es werden immer wieder Bezüge hergestellt zu Außenstehenden:

Güzel oğlum, bunu anlama lazım, alles, was du tust, tust du in einem Zeichen, und das Zeichen erscheint den anderen wie dein ganz besonderes Zeichen, womit sie dich und deine Worte und dein Mundzu verbinden. Am Ende steht ihr Schlawerwerden aus dir, sie sagen über dich, was sie als Zeichen erkannt haben, und meist ist ihre Mißgunst das Zeichen.³⁶

Hier wird die Reduktion der Wahrnehmung thematisiert, die zu einer Verengung des Blicks der Betrachter führt; offensichtlich nehmen die anderen nur stereotype Eigenschaften wahr und benutzen diese dann wiederum, um sie der jeweiligen Person zuzuschreiben. Doch die Figur selbst scheint diese Mechanismen nicht nur zu kennen, sondern auch die Wirkung dieser Stereotype durchschaut zu haben. Es folgt daher folgende Analyse:

Aber hör sie nur reden über mich: Sie ist eben eine einfache Frau, sie tut ihre Arbeit gewissenhaft, sie versteht ein bißchen Deutsch, man muß sich nur ganz langsam mit ihr unterhalten. All ihre nicht schönen Behauptungen über mich, ich bin also die Zeugin meines Bildes, des Bildes von mir, das man in einem Museum ausstellen kann wie all diese wild gekrakelten Kunstwerke, denn das Zeichen des Museums ist es ja, starrzumachen, damit die Dinge nicht flüchten können aus toter Luft.³⁷

Hier werden die Vorstellungen der anderen demaskiert; sie sagt von sich, sie sei „die Zeugin ihres Bildes“, wodurch sie gleichzeitig aber dem Stereotyp einer unmündigen und auch wenig gebildeten Putzfrau entgeht. Obwohl sie rein äußerlich dem Bild entspricht, das die

³⁶ Ebd., S. 122.

³⁷ Ebd.

anderen von ihr haben, entlarvt sie dieses und reflektiert gleichzeitig über die Wahrnehmung der Außenstehenden. Dass diese Vorstellungen kaum beeinflussbar oder wandelbar sind, wird durch das Bild des Museums verdeutlicht, die Figur empfindet sich selbst als ausgestellt. Präzise reflektiert sie weiter:

Ich verstehe ihre Augen ganz genau, ganz genau kenne ich ihr Schlawerwerden über mich: die dicke unförmige Putzfrau, die genau befolgt, was man ihr aufgetragen hat: Nicht mehr als zwei Kappen Reinigungspulver in den halbwasservollen Eimer, das hat sie also doch verstanden, wir können uns über unsere Türkin nicht beklagen.³⁸

Hier wird die Diskrepanz zwischen äußerer Wahrnehmung und innerer Reflektion auf die Spitze getrieben. Durch das Befolgen der kleinen Regeln wird ihr ein scheinbares Wohlfühlen entgegengebracht, das sie jedoch vielmehr degradiert. Ihre Arbeitgeber sehen sie als „unsere Türkin“, was auf die Verbindungen von Macht und Ausbeutung verweist; sie ist der „Arbeitsknecht“ der anderen. Welche Bedeutung die Zeichen, von denen sie spricht, bei der Zuschreibung von Zugehörigkeit haben, zeigt sich an folgender Stelle: „Mein Zeichen ist ganz starr. Auch wenn anderer deutscher Frauen Kittel bunt sind, bin ich das geblünte Töntchen.“³⁹ Damit wird hier auf die Wahrnehmung der ‚Anderen‘ verwiesen, die nur das offensichtlich Stereotype fokussieren. Bei anderen Personen werden diese Zeichen jedoch – da sie keinen relevanten Zeichencharakter mehr aufweisen – ganz einfach ignoriert.

Der Text endet schließlich mit den Worten: „Meine Zunge paßt nicht in diese Zeit. Und so lege ich den geblünten Kittel an und scheuere den Boden und bin doch nicht das Bild und die Bilder der anderen.“⁴⁰

Dieser letzte Satz verdeutlicht die Unausweichlichkeit der Situation; die Figur harrt weiter in ihrer Rolle (scheuert den Boden), ausstaffiert mit den jeweiligen Attributen (geblünter Kittel), womit auch das stereotype Bild von ihr bestehen bleibt, obwohl sie selbst um die verknäppte und einseitige Wahrnehmung der Anderen weiß. Dennoch macht der Text deutlich, dass die Figur diesem Bild nicht entspricht, die sprachliche Ebene bricht die inszenierten Stereotype und enttarnt sie dadurch als Illusionen.

Was für Zaimoğlu *Kanak Sprak* gilt, gilt in ähnlicher Weise auch für die Texte in *Koppstoff*. Die dargestellten Figuren konfrontieren die Leser nicht nur mit ungeahnten Bildern und Strukturen, sie spiegeln auch deren eigene Vorurteile und stereotype Vorstellungen wider. Die besondere Wirkung, die Zaimoğlu ‚Kanakstas‘ auf den (deutschen) Leser entfalten, liegt für Klaus-Michael Bogdal in einer Art doppeltem Spiegelmoment:

³⁸ Ebd.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Ebd., S. 124.

Der „Kanake“ tritt dem „deutschen“ Leser als Doppelgänger seiner eigenen Vorurteile entgegen wie Frankenstein. Du hast mich geschaffen: Hier bin ich! [...] Und er ist seinem deutschen Schöpfer doppelt unheimlich, weil er wirklich lebt und ihm als Projektion des Eigenen so ähnlich ist.⁴¹

Dies lässt sich auch auf den Text *Der Wissenshaber verschluckt sich nicht an Klugheit* übertragen: Die spezielle Wirkung wird erzielt, weil die dargestellte Figur in der Wahrnehmung der Leser als solche tatsächlich derart kategorisiert wurde. Zaimoğlu konfrontiert seine Leser also mit deren Fremd- und Selbstbildern. Gleichzeitig bricht er jedoch mit diesen; die Putzfrau ist eben nicht die, als die sie wahrgenommen wird. In poetischer Sprache reflektiert sie über ihr Tun, versteht die Mechanismen der Wahrnehmung der Anderen und setzt dem ihr eigenes Bild entgegen. Nicht die angeblichen „Wissenshaber“ erfassen demnach die Situation, sondern allein die Figur selbst durchleuchtet scharfsinnig die Mechanismen hinter deren Blickwinkeln.

Dieses Konzept kann seit diesen frühen Texten als ein wesentliches Charakteristikum im gesamten Werk Zaimoğlus angesehen werden, ob in der Beschreibung vermeintlicher Klischeebilder in seinem in Anatolien angesiedelten Roman *Leyla* oder in der Erzählung *Häute* oder einem Bruch mit denselben wie in seinem Roman *German Amok*. Auffällig ist dabei, dass dieses Konzept nicht nur in einzelnen Werken unterschiedliche Schwerpunkte setzt, sondern dass sich vielmehr beide Tendenzen – Verfestigung von kulturellen Klischees und Bruch – gleichzeitig und dadurch im Grunde auch ergänzend durch die Werke selbst ziehen.

IV. Resümee

Die Auseinandersetzung mit kulturellen Stereotypen ist in den beiden vorgestellten Texten ein wesentliches, geradezu konstitutives Merkmal. Kritisiert Karasholi ein jahrhundertealtes europäisches Araberbild, thematisiert Zaimoğlu ein deutlich jüngeres, aber nicht weniger degradierendes Türk(inn)enbild in der deutschen Gesellschaft.

Karasholi macht seine Kritik an einem ganzen Gesellschaftsbild fest, für das der Turban als Sinnbild verwendet wird. Zaimoğlu verwendet in seinem Text eine konkrete einzelne Figur, deren gesellschaftliche Stereotypisierung jedoch ebenso auf eine ganze Gruppe übertragen werden kann. Der Titel *Koppstoff* setzt sich bereits mit einem äußerlichen Bild – dem Kopftuch – auseinander. Beide Autoren benutzen für die Formulierung ihres Bildes Metaphern des Ausgeliefert- und Ausgestelltseins; Karasholi spricht in beiden vorgestellten Gedichten

⁴¹ Bogdal, Klaus-Michael: Wo geht's denn hier nach Kanakstan? Deutsch-türkische Schriftsteller auf der Suche nach Identität, in: Monika Schmitz-Emans (Hrsg.): Literatur und Vielsprachigkeit, Heidelberg 2004, S. 237-247, hier S. 242.

von einem Schaufenster, Zaimoğlu im vorgestellten Text von einem Museum. Beide Metaphern referieren auf ein statisches Bild, in dem die Figuren allein der Betrachtung dienen und keine tiefere Auseinandersetzung mit ihnen möglich wird. Dennoch gibt es im Umgang mit Stereotypen in den beiden vorgestellten Texten auch bedeutsame Differenzen, die auch analog zur Entwicklung der inter- bzw. transkulturellen Literatur in Deutschland zu sehen sind. In ihrer Funktion als Stellvertreter ihrer „sprachlosen Landsleute“⁴², als die die Autorinnen und Autoren der interkulturellen Literatur der 60er und 70er-Jahre häufig fungierten, machten sie oftmals eben gerade die Lebens- und Arbeitssituation der Zuwanderer zu Themen ihrer Literaturen. Barbara Fennell legt dar, dass in diesen frühen Texten kein echter Dialog mit der Aufnahmegesellschaft auszumachen sei, die Texte stattdessen an einen „imaginären anderen“⁴³ gerichtet seien und attestiert diesen eine „zwangsweise monologe Beziehung“.⁴⁴ Auch die in Karasholis Gedicht aufgeworfenen Fragen bleiben unbeantwortet. Zaimoğlu hingegen vertritt mit seiner Literatur der 90er-Jahre eine völlig andere Phase, in der sich die Autoren emanzipiert, d.h. auch von dieser Stellvertreterfunktion gelöst haben, und sowohl die Gesellschaft als auch die Wissenschaft eine völlig neue Perspektive einnimmt. Dieser Wandel ist in den Texten selbst auf vielfältige Weise zu greifen. Özkan Ezli charakterisiert diese Phase wie folgt:

Zaimoğlus und Özdamars Literatur repräsentieren nicht mehr Probleme zwischen den Kulturen und Identitäten, ihre Sprache hinterfragt vielmehr, verfremdet die Abbildungen realer Zustände, hebt die kulturellen Differenzen auf eine andere Ebene und macht deren Zuordnung unmöglich.⁴⁵

Bei Karasholi bleibt es bei einer Darstellung der stereotypen Bilder; es werden zwar Alternativen vorgeschlagen (etwa in Form von Gelehrten wie Ibn Ruschd oder ar-Rasi), jedoch charakterisiert das Gedicht eine appellative Haltung und es richtet sich direkt an ein Publikum, das auch als solches angesprochen wird.

Bei Zaimoğlu jedoch entkräftet die dargestellte Figur durch ihre Sprache und ihre Reflexionsfähigkeit direkt ihr eigenes „Bild“; diese Entkräftung geschieht also nicht durch die Haltung der dargestellten Figur, sondern durch die sprachliche Struktur des Textes selbst.

Beide Texte spielen jedoch mit Inszenierungen von Stereotypen, die – auf verschiedene Weise – durch Methoden der Demaskierung konsequent zu einem Bruch mit denselben führen.

⁴² Esselborn, Karl: Von der Gastarbeiterliteratur zur Literatur der Interkulturalität. Zum Wandel des Blicks auf die Literatur kultureller Minderheiten in Deutschland, in: Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache 23, 1997, S. 47–75, hier, S. 51.

⁴³ Fennell, Barbara F.: Sprache, Literatur und Identitätsentwicklung: Ausländerliteratur in der Bundesrepublik, in: Margaret Stone/Gundula Sharman (Hrsg.): Jenseits der Grenzen. Die Auseinandersetzung mit der Fremde in der deutschsprachigen Kultur, Oxford 2000, S. 159–173, hier S. 161.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Ezli, Özkan: Von der Identitätskrise zur einer ethnographischen Poetik. Migration in der deutsch-türkischen Literatur, in: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): Literatur und Migration. Text und Kritik, München 2006, S. 61–73, hier S. 67.

Literatur

Karasholi, Adel: Wenn Damaskus nicht wäre. Gedichte, 3. Aufl., München 1999.

Zaimoğlu, Feridun: Koppstoff. Kanak Sprak vom Rande der Gesellschaft, Hamburg 1998.

Zaimoglu, Feridun: Kanak Sprak. 24 Mißtöne vom Rande der Gesellschaft, Berlin 2004.

Zaimoglu, Feridun: Leyla, Frankfurt am Main 2008.

Ackermann, Irmgard: Zur Standortbestimmung der "Ausländerliteratur", in: Heidi Rösch (Hrsg.): Literatur im interkulturellen Kontext. Dokumentation eines Werkstattgesprächs und Beiträge zur Migrantenliteratur, Berlin 1989, S. 55-57.

Aifan, Uta: Araberbilder. Zum Werk deutsch-arabischer Grenzgängerautoren der Gegenwart, Aachen 2003.

Bogdal, Klaus-Michael: Wo geht's denn hier nach Kanakstan? Deutsch-türkische Schriftsteller auf der Suche nach Identität, in: Monika Schmitz-Emans (Hrsg.): Literatur und Vielsprachigkeit, Heidelberg 2004, S. 237-247.

Brunner, Maria E.: "Migration ist eine Hinreise. Es gibt kein 'Zuhause', zu dem man zurückkann." Der Migrationsdiskurs in deutschen Schulbüchern und in Romanen deutsch-türkischer AutorInnen der neunziger Jahre, in: Manfred Durzak/Nilüfer Kuruyazici (Hrsg.): Die andere deutsche Literatur. Istanbul Vorträge, Würzburg 2004, S. 71-90.

Dörr, Volker C.: Multi-, Inter-, Trans- und Hyper-Kulturalität und (deutsch-türkische) 'Migrantenliteratur', in: Dieter Heimböckel et al. (Hrsg.): Zwischen Provokation und Usurpation. Interkulturalität als (un)vollendetes Projekt der Literatur- und Sprachwissenschaften, München 2010, S. 71-86

Esselborn, Karl: Von der Gastarbeiterliteratur zur Literatur der Interkulturalität. Zum Wandel des Blicks auf die Literatur kultureller Minderheiten in Deutschland, in: Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache 23, 1997, S. 47-75.

Ezli, Özkan: Von der Identitätskrise zur einer ethnographischen Poetik. Migration in der deutsch-türkischen Literatur, in: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): Literatur und Migration. Text und Kritik, München 2006, S. 61-73.

Fennell, Barbara F.: Sprache, Literatur und Identitätsentwicklung: Ausländerliteratur in der Bundesrepublik, in: Margaret Stone/Gundula Sharman (Hrsg.): Jenseits der Grenzen. Die Auseinandersetzung mit der Fremde in der deutschsprachigen Kultur, Oxford 2000, S. 159-173.

Günter, Manuela: Arbeit am Stereotyp. Der ‚Türke‘ in der deutsch-türkischen Gegenwartsliteratur, in: Christof Hamann/Cornelia Sieber (Hrsg.): Räume der Hybridität. Postkoloniale Konzepte in Theorie und Literatur, Hildesheim 2002, S. 161-175.

Hahn, Hans Henning/Hahn, Eva: Nationale Stereotypen. Plädoyer für eine historische Stereotypenforschung, in: Hans Henning Hahn (Hrsg.): Stereotyp, Identität und Geschichte. Die Funktion von Stereotypen in gesellschaftlichen Diskursen, Frankfurt am Main u.a. 2004, S. 17-56.

Lauer, Reinhard: Das Bild vom Anderen aus literaturwissenschaftlicher Sicht, in: Valeria Heuberger/Arnold Suppan/Elisabeth Vyslonzil (Hrsg.): Das Bild vom Anderen. Identitäten, Mentalitäten, Mythen und Stereotypen in multiethnischen europäischen Regionen, Frankfurt am Main 1998, S. 45-54

Omar, Manar: Zur deutschsprachigen Literatur arabischstämmiger Schriftsteller, in: Die arabische Welt und der Westen: Der Bürger im Staat, Jg. 56, H. 2, 2006, S. 122-130.

»Zwischenwelten sind mein einziger Bezug zur Wirklichkeit«

Helene Hegemanns Roman *Axolotl Roadkill*

Janina Herrmann

Kultur, die dem eigenen Sinn nach nicht bloß den Menschen zu Willen war, sondern immer auch Einspruch erhob gegen die verhärteten Verhältnisse, unter denen sie leben, und die Menschen dadurch ehrte, wird, indem sie ihnen gänzlich sich angleicht, in die verhärteten Verhältnisse eingegliedert und entwürdigt die Menschen noch einmal.

(Theodor W. Adorno)¹

Wie fanden Sie *Axolotl Roadkill*?

Beklemmend, betörend, intensiv? Pornografisch, rebellisch, jugendlich? Haben Sie den Roman verschlungen, oder wurden Sie verschlungen? Hat er Ihnen Elektroschocks verpasst?

Ist das literarische Debüt, einer damals Siebzehnjährigen, die jenseits moralischer Kategorien über Feier-, Drogen- und Sexexzesse einer orientierungslos durchs Leben taumelnden Jugendlichen schreibt, nicht der Inbegriff des Authentischen und damit ein Zufluchtsort der Unmittelbarkeit in einer illusorisch mehr und mehr überfrachteten Wirklichkeit? Schließlich gibt es zwischen der Autorin Helene Hegemann und Mifti, der Protagonistin des Romans, zahlreiche Überschneidungen: sie sind beide jung, leben in Berlin, haben einen kulturschaffenden Vater, eine verstorbene Mutter etc. Der absolute Zugriff aufs Leben also, durch das Genie Helene Hegemann, das, wie wir, aus Fleisch und Blut ist, dazu noch Haare und Turnschuhe besitzt – alles Merkmale eines Individuums, übrigens – und

¹ Adorno, Theodor W.: Résumé über Kulturindustrie. In ders.: Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen ohne Leitbild. Frankfurt a. M. 2003, S. 338.

redet, redet, redet. Woher man das weiß? Aus dem Feuilleton², das mitunter, dem vermeintlichen Genuss verfallen, sich an einer fremden Identität zu laben, ein Starsystem kreierte, das weniger über den Roman, dafür aber umso mehr über sich selbst erzählt hat. Hierzu Adorno: „Je entmenslichter ihr Betrieb und ihr Gehalt, um so [sic!] emsiger und erfolgreicher propagiert sie angeblich große Persönlichkeiten und operiert mit Herztönen.“³

Helene Hegemann soll hier nicht die Einzigartigkeit ihres rhythmischen Herzschlags abgesprochen werden. Im Gegenteil gilt es dem von der Kulturwarenindustrie evozierten Einheitsrhythmus, der einer geraden Linie gleicht, einen Elektroschock zu versetzen. Denn tatsächlich geht es dort nicht um die Person Hegemann, das einzigartige Individuum, sondern um Assimilation und Integration in ein Ordnungssystem, das Immergleichheit möchte, während es nach Einzigartigkeit schreit.

Der Adoleszenzroman, in dem Jungsein, Lebensbewältigung, das Spannungsverhältnis zwischen Ich und Gesellschaft thematisch aufgefächert wird, ist weder neu, noch in dem Sinne originell, als dass zur Stärkung des Vermarktungspotenzials (von Seiten der Kulturindustrie!) auf kalkulierte Affekte gesetzt wird: hemmungsloser Sex, als Stoff aus dem die Träume sind. Tatsächlich?

Das ist aber nur eine Seite der Medaille, sozusagen das erste Kapitel der Rezeptionsgeschichte, auf die alsbald Kapitel zwei folgte. Der Autorin wurde vorgeworfen, vom Roman *Strobo* des Bloggers „Airen“ abgeschrieben zu haben. Da das Ausmaß an eingefügten Sprachfetzen, angesichts des Romanumfangs insgesamt verschwindend gering ist, war das Hauptproblem der erhitzten Gemüter kein juristisches. Das unartige Schulmädchen Helene wurde vielmehr zum Abschuss freigegeben, weil sie sich in Wirklichkeit keinen Schuss setzte. Die „wüsten Sprachbilder“ seien Absicht, um einen „substantiellen Mangel an Erfahrungen“ zu verbergen,

² Ein paradigmatisches Beispiel: Tobias Rapp: Das Wunderkind der Boheme. In: Der Spiegel 03/2010, (18.01.2010)

³ Adorno, Theodor W.: Résumé über Kulturindustrie. In ders.: Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen ohne Leitbild. Frankfurt a. M. 2003, S. 340.

„[d]enn ein jeder dieser Sätze schreit: ich bin das Leben, ich bin das pralle, wüste, wilde Leben und jeder Satz schreit immer lauter, weil er nicht wahr ist und weil seine Autorin das weiß.“⁴

In einer Gesellschaft der Plagiate, die narzisstisch in den Spiegel grinst und dabei die individuelle und kohärente Identität feiert, bedeutet Kopieren Vernichtung.

Das Immergleiche, das durch den Schein des Neuen von der alles umfassenden Marktmaschinerie aufgesogen wird – unsere Lebensgewohnheiten sind längst in Ware verwandelt – darf niemals seine wahre Gestalt zeigen. Täglich löffeln die Konsumenten, „Anhängsel der Maschinerie“⁵, das gleiche fade, sich in der Vergangenheit bewährte Süppchen, staunen über die originelle Garnierung, applaudieren dem genialen Koch und wehe dem, der nicht neu garniert. Hegemanns Dekor mag in den Augen der Jury durchgefallen sein, wirklich versalzen hat sie das Einheitssüppchen, als sie mit ihrem Roman die Frage stellte, wie man Leben vor dem Zugriff der Gesellschaft schützen kann, beziehungsweise wie eine individuelle Kost zu kochen ist.

Wirklichkeit als mediale Repräsentation

Axolotl Roadkill sucht nach einer Form, die Selbstwerdung, jenseits gesellschaftlicher Vorstellungen von Identität, ermöglicht. In diesem Sinn soll das unabgeschlossene, sich ständig im Werden befindliche Ich nicht durch gängige Fixierungen, die auf Kohärenz und Homogenität beruhen, deformiert werden. Da insbesondere die Schwierigkeiten einer Vereinbarung von Leben und Identitäts-Konstruktionen im Roman betrachtet werden, birgt der zuletzt zitierte Satz des Journalisten Thomas Steinfeld einen Rest „Wahrheit“. Dem Vorwurf, Hegemann bilde kein Leben ab, ist insofern zuzustimmen, als das der Roman die medial repräsentierte und damit leblo-

⁴ Steinfeld, Thomas: Ich bin in Berlin. Es geht um meinen Wahn. Gesehen bei: www.sueddeutsche.de/kultur/helene-hegemann-ich-bin-in-berlin-es-geht-um-meinen-wahn-1.64959 (10.02.2010).

⁵ Adorno, Theodor W.: Résumé über Kulturindustrie. In ders.: *Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen ohne Leitbild*. Frankfurt a. M. 2003, S. 337.

se Wirklichkeit als Grundthema verhandelt. Indem Bilder der Reproduktionsmedien jegliches Geschehen in ein Nahereignis verwandeln, wird Gegenwart durch Simulationen ersetzt und damit die Aussicht auf „echte“ Erfahrungen marginalisiert. Das Subjekt versteht sich, in einer solch illusorischen Welt nunmehr als ein vergeistigtes Wesen, das, von der Natur entfremdet, die Verbindung zum eigenen Körper verliert.

Pörksen hat Ahnung von vielen Dingen. Ich saß mal in einem Auto, das ihm über die Ferse gefahren ist und er danach so: »Keine Sorge, das ist harmlos, ich habe darüber mal eine Dokumentation auf 3sat gesehen.«⁶

Mediale Bilder determinieren die Individuen, welche fortan in einer fiktiven Welt leben. Da nur eine domestizierende Verbindung zum Körper aufrechterhalten wird, erscheinen diese bloß noch als Kopien von Kopien. Während sich die Sexualität von Miftis ‚Freundin‘⁷ Ophelia (übrigens sozialisiert durch ihre Vorstellung von Atreju aus der *Unendlichen Geschichte*) infolge des Konsumierens von Büchern über Serienkiller verändert, erscheint Miftis Bruder Edmond als »Marlon-Brando-Verschnitt«, der „sich aus dessen gleichnamiger Biografie auch einen wichtigen Bestandteil seines Lebens zusammengesetzt“⁸ hat. Selbstverwirklichung gelingt lediglich durch Einpassung der eigenen Identität in fordistisch produzierte Lebensstile, an denen mithilfe medial inszenierter Produkte partizipiert werden kann. Die Sehnsucht nach Intensität wird durch Ersatzbefriedigungen ausgebeutet – Verbraucherapparate auf Konsum programmiert.

Also, die Gegenwart verschwindet hinter Abbildern ohne Urbild⁹, die trotz dessen, und das ist die Grundlage jeden Mediums, Authentizität suggerieren. Denn indem Medien abbilden, wird der Glaube an Tiefe, das heißt an eine Wahrheit hinter der Oberfläche ihrer Erscheinung gestützt, die aber,

⁶ Hegemann, Helene: *Axolotl Roadkill*. Berlin 2010, S. 57. Im Folgenden werden Zitate aus dem Roman mit der Abkürzung „Axo“ und der Angabe der Seite angeführt.

⁷ Die autoaggressive Ophelia, Abbild Miftis „wahrer Gelüste“ (28), kann als Teilpersönlichkeit der Protagonistin gedeutet werden.

⁸ Axo, S. 17.

⁹ Zum Beispiel ist Ophelia sozialisiert durch Atreju, der real nicht existiert, sondern selbst in der Schrift abgebildet ist. Damit ist sie ein Abbild von einem Abbild.

aufgrund der fixierten Form, stets nivelliert ist. Oder wie es in René Polleschs Stück *Cinecittà aperta* heißt:

Es ist vielleicht besser, zu funktionieren als glücklich sein zu wollen. Das kann man aber in einem Film nicht besprechen. Der Film ist auf Glück aufgebaut.¹⁰

Auch Sprache simuliert Authentizität, ohne mit dem Bezeichneten eine Übereinstimmung zu erreichen:

Ich schwöre, dass ich kein Einziges, absolut kein einziges meiner mit diesem Tagebuch in Zusammenhang stehenden Worte glauben kann. Das heißt, ich glaube an die Worte, ich weiß, dass sie der gemeingültigen Auffassung von Wahrheit entsprechen, aber gleichzeitig bereitet es mir ganz erhebliches physisches Unbehagen, zu behaupten, das alles sei in irgendeiner Form berechtigt. Die Aufregung darüber, dass der Begriff des Hundes nicht bellt, steht mir offenbar ziemlich gut.¹¹

Obwohl Signifikat (Vorstellung) und Signifikant (Lautbild) beliebig in Beziehung gesetzt werden, das heißt jeglicher Begriff konventionalisiert ist und damit nicht einem überzeitlichen Sinn entspringt, wird Sprache als Garant von Wahrheit gehandelt.

Kurz: Der Mensch produziert Sprache. Der Mensch bekommt Amnesie. Der Mensch feiert die Wahrheit der Sprache.

Annika nur so: »Mifti, du hast die Sprache zerstört.«

I totally agree und frage trotzdem: »Warum?«

»Alles, was du versprichst, ist gelogen, also irgendwie ist alles, was du sagst gelogen. (...).«¹²

An dieser Stelle zurück zum Plagiatsvorwurf: Hegemann wurde angegriffen, weil sie sich einer Sprache bedient hat, die mit ihren subjektiven Erfahrungen nicht übereinstimmt.

Hierzu ein Zitat von Foucault: „Wen kümmert’s wer spricht.“¹³ Nicht das Subjekt produziert einen Text, sondern es ist selbst ein Produkt der herr-

¹⁰ Auszug aus: Pollesch, René: *Cinecittà aperta*. gesehen bei: <http://www.nachtkritik-stuecke09.de/rene-pollesch/auszug-aus-qcinecitta-apertaq> (12.03.2011).

¹¹ Axo, S. 162

¹² Axo, S. 52.

schenden Diskurse und damit ein Abbild ohne Original. In *Axolotl Roadkill* heißt es folglich: „Mir wurde eine Sprache einverleibt, die nicht meine eigene ist.“¹⁴ Die Autorin gibt sich also nicht mehr länger der Verblendung hin, ein souveränes, autonomes Subjekt zu sein, das „gleichzusetzen mit einem fünfzehnmonatigen Kind in dessen frühkindlicher Allmachtsphase“¹⁵, die eigene Subjektposition behauptet. Demgemäß äußert Hegemann im Interview mit der *spex, Magazin für Popkultur*: „Ich glaube bestimmt nicht an die eigene Allmacht. Die Sprache ist immer das Raster. Durch Sprache finden wir zu unserer Identität. Nicht durch Rebellion.“¹⁶

Kurz: Sprache schafft Identität. Rebellion schafft Identität ab.

»Was passiert denn eigentlich, wenn man in seinem Privatleben die Welt der gesellschaftlichen Gesetze gegen diese Welt des Spiels und des Scheins austauscht?«

Identitätsvorstellungen der bürgerlichen Gesellschaft beruhen auf einer organisierten, im kulturellen Gedächtnis archivierten Erinnerung, welche über mediale Repräsentationen ständig die Gegenwart mit Schutt bedeckt. Indem diese Bilder Kohärenz und Homogenität postulieren, entsteht die Illusion von einer gänzlich verstandenen und sinnvollen Geschichte. Eingehämmert in eine Sinnkonstruktion, peitschen die Bilder der Vergangenheit pausenlos auf die Gesellschaftsglieder ein, verhindern hierdurch unmittelbare Erfahrungen und führen zur Angleichung an eine tote Form. Parallel zur Ordnungsmaschinerie, die nach den Parametern Einheit und Sinn, entweder integriert oder beschneidet, wird Identität bis zur Leblosigkeit gestutzt. Hier noch mal ein Zitat aus *Cinecittà aperta*:

In einem Bild der Geschichte, die immer als unsere Geschichte erzählt wird, zeichnet sich keine Gestalt unseres Wesens ab,

¹³ Foucault, Michel: Was ist ein Autor? In: Jannidis, Fotis (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2000, S. 202.

¹⁴ Axo, S. 49.

¹⁵ Axo, S. 67.

¹⁶ Interview von Dax, Max und Waak, Anne: Helene Hegemann. In: *spex, Magazin für Popkultur*, Sept./Okt. 2010, S. 53.

das habe ich immer vermutet, dass die Historie nichts mit mir zu tun hat.¹⁷

Was ist nun mit den Komponenten, die sich der Mitteilbarkeit, der bewussten Wahrnehmung oder jeglicher zwanghaften Sinnkonstruktion entziehen, also nicht in eine geschlossene Form der Erinnerung gebracht werden können? Droht ihnen das Vergessen? Oder kann man sich die eigene Geschichte im Medium der Schrift erzählen, ohne Leben durch Fixierung zu beenden? Ist das eigene Ich im Kontrast zum gesellschaftlichen Identitätsverständnis aufrechtzuerhalten?

Nach Roland Barthes enthält das kulturelle Gedächtnis, trotz Homogenisierung, Spuren des Heterogenen, das sich gerade im Nicht-Mittelbaren, das heißt in den Rissen, Brüchen und Leerstellen einer Lektüre realisiert und damit eine Stereotypisierung unmöglich werden lässt¹⁸. Trotz des Ausschluss- beziehungsweise Assimilationsmechanismus sind demnach im Archiv Elemente enthalten, die sich zwar einer Mimesis verwehren, aber dennoch präsent und unmittelbar erfahrbar sind.

Eben solche Brüche sind bestimmend für das fiktive Tagebuch der orientierungslosen Mifti, die versucht in einem heterotopen Raum Identität zu wahren. erinnert werden lediglich Ausschnitte, die aneinandergereiht weder Kohärenz, noch eine logische Abfolge ergeben. Trotz regelmäßig eingefügter Markierungen, wie „Es ist 12 Uhr 45“¹⁹, erscheint Zeit lückenhaft, sodass derartige Verweise in einem gesprengten Kontinuum, lediglich als Anker in einem leeren Raum fungieren, die den Konstruktionscharakter von Zeit überhaupt markieren. Neben der Montage verschiedener Textgattungen, wie E-Mails, SMS, Songtexte etc., ergeben sich ferner Risse zwischen Sequenzen simulierter Mündlichkeit, als Ausdruck des Problems vermittelter Unmittelbarkeit, und solchen, die ihren Konstruktionscharakter klar ausstellen. Insgesamt soll anhand der inszenierten Diskontinuitäten nicht eine „wahre“ Geschichte festgeschrieben, sondern im Gegenteil der

¹⁷ Siehe Fußnote 10.

¹⁸ Vgl.: Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Frankfurt a. M. 1985.

¹⁹ Axo, S. 6.

Produktionsprozess als Leben erhaltende Form, im Sinne von: „Ich bin wild aufgewachsen und ich will wild bleiben“²⁰ offen gelegt werden. Es geht um die Frage, ob ein „Ich bin“ in Wildheit, das heißt jenseits gesellschaftlicher Normierungen, möglich ist.

Ich bin sechzehn Jahre alt und momentan zu nichts anderem mehr in der Lage, als mich in kolossaler Erschöpfung in Zusammenhängen etablieren zu wollen, die nichts mit der Gesellschaft zu tun haben, in der ich zur Schule gehe und depressiv bin. Ich bin in Berlin.²¹

Aus dem Wunsch sich selbst als ein zusammenhängendes Ich jenseits der Hegemonie der einen Welt zu begreifen, resultiert der Versuch, einer tatsächlich auseinanderfallenden Identität vermittels Erzählungen Form zu geben. Gesellschaftsferne Ich-Konstruktionen sind jedoch stets der Gefahr ausgesetzt, erneut der Kohäsion generierenden Mehrheitsauffassung zu verfallen. So auch im Roman, in dem das heterogene Selbst sich mit Hilfe von Erklärungen, die entweder bezogen sind auf körperliche oder seelische Zustände – die Trennung zwischen Physis und Subjekt wird natürlich aufrechterhalten, darauf basiert ja schließlich alles – homogenisiert und so zur Systemabsorbierung freigibt. Trotz dessen bemängelt Mifti:

Man macht ein Statement und das wird neutralisiert und entkräftet, indem es irgendwie, ich weiß auch nicht, pathologisiert oder psychologisiert oder als unbeabsichtigt abgestempelt, aus purer Faulheit. Dabei ist diese ganze Anarchie ja kein Versehen, sondern ganz genau so gemeint, verstehst du?²²

Systemkritik beugt sich leicht seinem medialen Transporteur, platziert sich schnell auf dem vorgewärmten Assimilations-Stühlchen, sodass die Frage bleibt, wie Kritik überhaupt kategorisch sein kann, das heißt, wie etwas aus dem Roman abzuleiten ist, „das über das Individuell-Psychologische der Autorin hinausgeht“²³. Die dissoziative Identitätsstörung von Mifti ist kein Versehen, sondern ein Aufbegehren gegen die Illusion eines einheit-

²⁰ Axo, S. 23.

²¹ Axo, S. 24.

²² Axo, S. 33.

²³ Original: „Ich persönlich würde mich freuen, wenn Sie als Publikum in diesem geschilderten Abend etwas Brauchbares finden, das über das Individuell-Psychologische der Autorin hinausgeht“, Axo, S. 51.

lichen, kohärenten Subjekts, das nur mehr ein herrschaftliches Verhältnis zum durchgestylten Körper unterhält. Es geht um die Frage der Selbstfindung jenseits einer fixierten Form.

Gleichzeitig versucht Mifti der einen Welt durch Drogen-, Sex-, und Feierexzesse zu entkommen – alles Gegenwelten, in denen das Körperliche dominant ist –, um die jahrelange „Duldungsstarre“²⁴ durch eine „Explosion der Wahrnehmung“²⁵ zu beenden. Indem Rauschgift neuronale Sperren aufhebt, können Barrieren zum Selbst und zur Welt überschritten werden. Im Drogenrausch bemerkt Mifti:

Sobald ich mir meines Körpers bewusst werde und darüber, dass ich eigenständig denken kann, sind mein Kurz- und mein Langzeitgedächtnis plötzlich nicht mehr aufeinander abgestimmt. Die Vergangenheit und die Gegenwart zerfließen, der Raubfischrachen und mein hysterisches Umfeld überblenden sich gegenseitig, aus meinem Zeitempfinden wird ein großes Feld aufeinandergestapelter Erinnerungen. Es ist ein Nahtoderlebnis, ich werde panisch, ich rede mir ein, dass dieser Zustand nicht mit meinem kurz bevorstehenden Tod, sondern mit neurochemischen Vorgängen in den Temporallappen meines Gehirns zusammenhängt.²⁶

Nach dem Konsum von Rauschmitteln geht die Integration des Körpers einher mit der Auflösung eines linearen Zeitkontinuums, das wiederum eine logische Hierarchisierung von Erinnerungen, als Voraussetzung für die kohärente Ich-Konstituierung, unmöglich macht. Sosehr Mifti sich von der Gesellschaft und dessen Identitätsvorstellung abgrenzen möchte, wehrt sie sich gegen das gänzliche Auseinanderfallen des Ichs. Folglich löst der drohende Selbstverlust internalisierte Mechanismen des kulturellen Ordnungssystems aus, die, vermittelt durch Kategorisierung und Erklärung, das Überleben des künstlichen Subjekts sichern. Mithilfe einer begrifflichen Schematisierung kann der fließende und einzigartige Zustand fixiert und entpersönlicht, das heißt in ein System des Allgemeinen überführt werden. Indem Mifti die Gegenwart ihres Wesens selbstreflexiv beobachtet, wird ihr Leben zum Medium, das als Trugbild einer vermeintlichen

²⁴ Axo, S. 35.

²⁵ Axo, S. 23.

²⁶ Axo, S. 36.

Wahrheit, die unmittelbare Erfahrung von Wirklichkeit, „von Wahrheit will ich fast sagen“²⁷ nivelliert. Dieses ambivalente Spannungsverhältnis zwischen Selbstverlust und Selbstwahrung wiederholt sich insofern auch im exzessiven Feiern, als das der Zustand des unkontrollierten Umhertau-melns, als „zerfließendes Stück Allgemeinheit“²⁸, der in einem „unspezifischen emotionalen Ausdruck“²⁹ mündet, mit folgenden Worten beendet wird: „Das Weinen ist nicht an eine bestimmte Emotion gebunden, kommt aber beispielsweise häufig bei Angst, Melancholie und Aggression vor.“³⁰ Nicht nachvollziehbare Zustände werden zwanghaft in eine sinnvolle Geschichte transformiert.

»Ich bin eine einzige große Wunde und löse mich in der Umgebung auf«

Trotzdem (um bei Roland Barthes zu bleiben) erfährt Mifti in Momenten der Selbstauflösung das Reale, welches sich zwar gegen das artifizielle Gedächtnis richtet, dabei aber gleichzeitig auch solche Erinnerungen reaktiviert, die sich einer Schematisierung entziehen. Indem die kohärente und lineare Ordnung in „*ein großes Feld aufeinandergestapelter Erinnerungen*“³¹ transformiert wird, können Elemente, die nicht sinnhaft zu archivieren sind, wahrgenommen und unmittelbar erfahren werden. Die kulturelle Codierung der Betrachtung ist durch das Unsagbare, welches nicht als endgültiges Resultat verwahrt werden kann, durchbrochen. In Momenten der Transgression zerfließt das entfremdete Ich, analog zur gestaltlosen Form des Meeres und wird zum lebendigen Original, welches, von der unbewussten Erinnerung eingenommen, als Subjekt im Prozess erscheint.

Jeden Morgen haben wir das Meer angestarrt und wir waren da so gerne, weil es wie wir waren, Alice. Es war die Antwort auf alles. Das Meer verstand sich von selbst. Und das Meer ist nur das Meer, solange es in Bewegung ist. (...) Die Wellen, die sich

²⁷ Axo, S. 35.

²⁸ Axo, S. 73.

²⁹ Axo, S. 74.

³⁰ Ebd.

³¹ Siehe Fußnote 26.

brechen, verlieren ihre Form und bringen ihre Form dadurch erst richtig zum Ausdruck.³²

Die Vergegenwärtigung, wirklich „in einer echten Gesellschaft, mit echten Wünschen, die nicht einfach so aus unseren echten Körpern rausgeschnitten werden können“³³, zu existieren, erfolgt durch Miftis Mutterimago Alice. Diese ist die unbewusste Erinnerung an die Ungeteiltheit im Mutterleib, die durch Selbstwerdung gewaltvoll beendet wurde: „*Sie hat deine Speiseröhre mit der Schraubdrehung von ´nem Eisenknebel zerrissen.*“³⁴

Ganzheit, in Abgrenzung zu gesellschaftlichen Identitätsvorstellungen, ist lediglich Selbstverlust, der „nichts mehr mit Liebe zu tun hat, sondern nur mit Autoaggression“³⁵. Die linearen, das Selbst konstituierenden Erinnerungen, werden im Augenblick der Entgrenzung durch ein nicht zu archivierendes Vergessen beschädigt. Vom Moment der Zerstörung übermannt, ist das Ich in der aufgehobenen Subjekt-Objekt-Spaltung passiv. Demnach wäre nur in der Verletzung des einheitlichen Ichs, dem niemals nach der „Standardauffassung von Authentizität“³⁶ zu bearbeitenden Trauma, unmittelbare Erfahrung möglich.

Also noch einmal: Haben Sie den Roman verschlungen, oder wurden Sie verschlungen?

³² Axo, S.168f.

³³ Axo, S. 30.

³⁴ Axo, S. 85.

³⁵ Axo, S. 43.

³⁶ Axo, S. 103.

Literatur

Adorno, Theodor W.: Résumé über Kulturindustrie. In ders.: Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen ohne Leitbild. Frankfurt a. M. 2003.

Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Frankfurt a. M. 1985.

Dax, Max/Waak, Anne: Helene Hegemann. In: spex, Magazin für Popkultur, Sept./Okt. 2010.

Foucault, Michel: Was ist ein Autor? In: Jannidis, Fotis (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2000.

Hegemann, Helene: Axolotl Roadkill. Berlin 2010.

Pollesch, René: Cinecittà aperta. (Auszug) gesehen bei: <http://www.nachtkritik-stuecke09.de/rene-pollesch/auszug-aus-qcinecitta-apertaq> (12.03.2011).

Steinfeld, Thomas: Ich bin in Berlin. Es geht um meinen Wahn. Gesehen bei: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/helene-hegemann-ich-bin-in-berlin-es-geht-um-meinen-wahn-1.64959> (10.02.2010).

Impressum

mauerschau

1/2011 - Kulturklischee

Online auf der Homepage der Universität Duisburg-Essen unter:

www.mauerschau-online.de

Herausgeber:

Sunke Janssen (V.i.S.d.P.)

Redaktion:

Angela Siepmann

Tino Minas

Sunke Janssen

Cover:

Maren Schneider