

EDINBURGH
german yearbook

EDINBURGH
german yearbook

VOLUME 4



VOLUME 4

Disability in German Literature,
Film, and Theater



„Wenn Sie bereit sind, in mir einen Menschen zu sehen“.¹ Behinderung und die Macht des Blickes in Günter Grass' *Die Blechtrommel*

Rosa Schneider, Ruhr-Universität Bochum

UNBESTRITTEN: DIE FIGUR des Blech trommelnden, Glas zersingenden Ewig-Dreijährigen hat es zu literarischem Weltruhm gebracht. Es ist die Geschichte von Oskar Matzeraths Kindheit und Jugend im Nationalsozialismus. Sein (v)erwachsenes Nachkriegs-Alterego, der Ich-Erzähler Oskar Matzerath hingegen hat sich sehr viel weniger dem kollektiven Gedächtnis eingepägt:

Zugegeben: ich bin Insasse einer Heil- und Pflegeanstalt, mein Pfleger beobachtet mich, lässt mich kaum aus dem Auge; denn in der Tür ist ein Guckloch, und meines Pflegers Auge ist von jenem Braun, welches mich, den Blauäugigen, nicht durchschauen kann. Mein Pfleger kann also gar nicht mein Feind sein. Liebgewonnen habe ich ihn, erzähle dem Gucker hinter der Tür, sobald er mein Zimmer betritt, Begebenheiten aus meinem Leben, damit er mich trotz des ihn hindernden Guckloches kennenlernt. Der Gute scheint Erzählungen zu schätzen, denn sobald ich ihm etwas vorgelogen habe, zeigt er mir, um sich erkenntlich zu geben, sein neuestes Knotengebilde. (6)

So beginnt Oskar Matzeraths Geschichte, die mit dem bekannten kleinwüchsigen Blechtrommler ihren Auftakt nimmt und mit einem aus der Psychiatrie schreibenden Ich-Erzähler endet, auf den gleich ein ganzes Bündel an körperlichen, geistigen und sozialen Stigmata zutreffen: kleinwüchsig und jetzt auch noch bucklig, für wahnsinnig erklärt und des Mordes beschuldigt. Mit seinen ersten Worten führt dieser Ich-Erzähler sein Publikum geradewegs ins Innerste seiner Erzählung, die um Wahrheit und Lüge, Macht und Ohnmacht, Schuld und Unschuld, Gesundheit und Krankheit, um Körper und Geist — mit einem Wort um jene dichotomen Ordnungsprinzipien einer Gesellschaft kreist, die ihn als kriminell und körperlich und geistig krank ausgrenzt. Günter Grass lässt

seinen Erzähler dabei ein Motiv entwickeln, das den gesamten Roman durchzieht: der Blick.

Im Folgenden wird gezeigt, wie das im Roman zentrale Motiv des Blickes ein Leitmotiv der die Moderne prägenden Diskurse um Normalität nachbildet. Der Artikel folgt darin einem historischen Verständnis, das den Nationalsozialismus nicht als sich rationaler Erklärung entziehendes losgelöstes Sonderphänomen sieht, sondern Kontinuitäten in der vor- und nach-nationalistischen Gesellschaft sieht. Diese Haltung zur Kontinuität von Geschichte, die Grass beispielsweise am Beispiel der Rolle der Kirche während des Nationalsozialismus thematisiert, durchzieht den Roman selbst. Sie ist insofern bemerkenswert, als dass Grass mit der Veröffentlichung der *Blechtrommel* zu einem sehr frühen Zeitpunkt, noch in den 1950er Jahren, den Umgang der Nachkriegsgesellschaft mit ihrer jüngsten Geschichte kritisiert und damit zahlreiche Tabubrüche begeht.²

Wie ich zeigen möchte, stehen die Konstruktionsbedingungen von Behinderung in engem Zusammenhang mit Geschlecht und „Rasse“. Wie Weiblichkeit und Schwarzsein, so wird auch Behinderung als *sichtbares* Zeichen von Differenz kulturell erzeugt, gegen das sich eine weiße, männliche, nicht-behinderte Norm abgrenzt, indem sie selbst ohne Eigenschaften bleibt und damit die Konstruktionsbedingungen ihrer hegemonialen Vormacht verschleiert. Dieser Mechanismus in der kulturellen Produktion von Normalität, dessen Wirkmächtigkeit gerade darin besteht, sich selbst unsichtbar zu machen, lässt sich anhand des Blick-Motives gut rekonstruieren: Für die Lektüre des Blickes in der *Blechtrommel* werde ich deshalb mehrere Theorien heranziehen, die sich mit den dem Blick innewohnenden Machtbeziehungen auseinandergesetzt haben. Nicht zufällig macht darin Michel Foucault, der in den Disability Studies bereits breit rezipiert wurde, den Anfang.³ Doch auch Donna Haraways Weiterdenken von Foucaults Konzept des Panoptismus sowie Homi Bhabhas und Kaja Silvermans Konzepte der Mimikry, in denen sie aus psychoanalytisch geschulter Perspektive Kolonial- und Geschlechterverhältnisse als ungleiche Blickbeziehung lesen, lassen sich für ein tieferes Verständnis von Behinderung als kulturellem Konstrukt fruchtbar machen.

Der allmächtige Blick?

Oskar Matzerath steht unter ständiger Beobachtung. Sein Pfleger, der „Gucker hinter der Tür“, lässt ihn „kaum aus dem Auge“. Verlässt er Oskars Zimmer, „klebte er vom Korridor aus noch einmal sein Auge an

das Guckloch“ (503). Es ist dies die Idee der Überwachung, für die Michel Foucault in *Überwachen und Strafen* den Begriff Panoptismus prägte. Er bezieht sich dabei auf das von dem britischen Aufklärer Jeremy Bentham erdachte Panoptikum: einen Bau, der den Gedanken der Überwachung architektonisch bestmöglich umzusetzen versuchte. Ein einziger zentraler Überwachungsturm in der Mitte soll es ermöglichen, alle ringförmig darum anordneten Zellen gleichzeitig zu beobachten. Fenster zur Innen- und Außenseite der Zellen erzeugen einen transparenten Ort. Laut Bentham, so stellt Foucault fest, genüge es, „einen Aufseher im Turm aufzustellen und in jeder Zelle einen Irren, einen Kranken, einen Sträfling, einen Arbeiter oder einen Schüler unterzubringen. Vor dem Gegenlicht lassen sich vom Turm aus die kleinen Gefangenensilhouetten in den Zellen des Ringes genau ausnehmen. Jeder Käfig“, so kommentiert Foucault weiter, „ist ein kleines Theater, in dem jeder Akteur allein ist, vollkommen individualisiert und ständig sichtbar. Die panoptische Anlage schafft Raumeinheiten, die es ermöglichen, ohne Unterlaß zu sehen und zugleich zu erkennen.“⁴ Der Transparenz der Zelle steht die Hermetik des Überwachungsturms gegenüber. Ein System von Zwischenwänden und Sichtblenden lasse den Turm von außen uneinsehbar werden und mache die Anlage so zu einer „Maschine zur Scheidung des Paares Sehen/Gesehen-werden: Im Außenring wird man vollständig gesehen, ohne jemals zu sehen; im Zentralturm sieht man alles, ohne je gesehen zu werden.“ (Foucault, 259)

Im Gegensatz zur ausgeklügelten Benthamschen Architektur erzeugt das Guckloch in Oskars Heil- und Pflegeheimzimmer zwar nur eine potenzielle Dauerbeobachtung, dafür vereint der mutmaßliche Frauenmörder Oskar mit seiner „Zwangseinweisung“, für die die Psychiater noch „einen klingenden Vornamen“ (78) suchen, allerdings gleich mehrere Merkmale auf sich, von denen jedes einzelne reichte, um ihn zu einem verdächtigen, unter Beobachtung zu stellenden Subjekt zu machen: Er empfindet sich selbst nicht nur als krank und bettlägerig, sondern gilt — wie eingangs beschrieben — auch als wahnsinnig, delinquent und körperbehindert.

Die extreme Asymmetrie des Blickes, für die Foucault den Begriff Panoptismus prägte, greift auch Donna Haraway in ihrem Artikel *The Persistence of Vision* auf. Sie setzt sich darin mit dem Objektivitätsbegriff in den Wissenschaften auseinander und beschreibt den Blick des Wissenschaftlers als ebenfalls panoptisch. Aus einer Perspektive, die selbst unsichtbar bleibe, werde hier behauptet, alles zu sehen. Die Wissenschaft vollführe den „god-trick“ und mache ihn zum epistemologischen

Grundprinzip der Moderne: „seeing everything from nowhere“.⁵ Damit etabliere sich ein dominanter Blick, der seine Definitionsmacht daraus beziehe, dass er sein Forschungsobjekt erfasse und beschreibe, während er selbst undefiniert, ohne Kennzeichen und körperlos, das heißt unsichtbar bleibe. Foucaults Panoptismus und Haraways god-trick beschreiben damit ein- und dasselbe Strukturprinzip einer modernen Machtverteilung: ein allmächtig, allwissendes, selbst unsichtbares Zentrum, das die Definitionshohheit über eine dem Blick preisgegebene, ohnmächtige Peripherie ausübt. Dieses Zentrum, neutral und ohne Markierung, ist dabei nicht nur männlich und weiß wie Haraway feststellt, sondern auch nicht-behindert oder — treffender gesagt — „normal-körprig“.

„Glas, Glas, Gläschen“

Der von Foucault und Haraway beschriebene entkörperte und allmächtige Blick zieht sich als Motiv durch den gesamten Roman und bündelt sich im Bild des Glases. Auch wenn Glas heute längst von anderen, flexibleren Werkstoffen abgelöst und die optische Wahrnehmung um ein breites Spektrum an anderen Diagnose- und Analyseverfahren ergänzt worden ist, so lässt sich Glas — nicht zuletzt zur Entstehungszeit der *Blechtrommel* in den 1950er Jahren — als Metapher für die Macht des Blickes lesen. Angefangen mit der Erfindung von Glas und dessen Verarbeitung zu Linsen hat der alles durchdringende Blick seinen modernen Siegeszug begonnen. Die Begrenzungen des menschlichen Auges sind aufgehoben. Wie Haraway feststellt, werden Mikro- wie Makrokosmos durchleuchtet, vermessen und fotografisch festgehalten. Die Entkörperung des dominanten Blickes ist damit nicht länger metaphorisch, sondern ganz real geworden. In seiner Eigenschaft der Durchsichtigkeit potenziert Glas die Macht des Blickes und markiert gleichzeitig die unsichtbare Trennlinie zwischen dem Beobachter hinter und dem Beobachteten vor dem Guckloch. Wie Foucaults Panoptikum lässt sich Glas als Technologie zur „Scheidung des Paars Sehen/Gesehen-werden“ verstehen. So macht der Ich-Erzähler Oskar an seiner Beziehung zu Glas seine Allmachts(-fantasien) und auch Ohnmachtsgefühle fest. Als Insasse der Heil- und Pflegeanstalt vermisst er seine ihm früher „dringlich zur Verfügung stehende Kraft“ der Glas zersingenden Stimme. Er leidet unter deren jetzigem „Unvermögen“. „Wie gerne möchte er „das verglaste Guckloch im oberen Drittel der Zimmertür entglasen“, damit sein Pfleger ihn „direkter beobachten kann“ (158).

Doch er hat die glaszersingende Kraft seiner Stimme unwiederbringlich verloren:

Heute, in seiner Heil- und Pflegeanstalt, da seine Stimme nicht mal sein Zahnputzglas zu rühren vermag, da [...] Ärzte [...] ein und aus gehen, sogenannte Rorschachversuche, Assoziationsversuche und sonstige Tests mit ihm anstellen, [...] heute denkt Oskar gerne an die archaische Frühzeit seiner Stimme zurück. (78)

So erhält er an seinem dritten Geburtstag nicht nur die erschte Blechtrommel, stürzt die Kellertreppe hinunter und stellt sein Wachstum ein, sondern entdeckt auch zum ersten Mal das Potenzial seiner Stimme:

Die Fähigkeit, mittels einer Kinderblechtrommel zwischen mir und den Erwachsenen eine notwendige Distanz ertrommeln zu können, zeigte sich kurz nach dem Sturz von der Kellertreppe fast gleichzeitig mit dem Lautwerden einer Stimme, die es mir ermöglichte, in derart hoher Lage anhaltend und vibrierend zu singen, zu schreien oder schreiend zu singen, dass niemand es wagte, mir meine Trommel, die ihm die Ohren welk werden ließ, wegzunehmen; denn wenn mir die Trommel genommen wurde, schrie ich, und wenn ich schrie, zersprang Kostbarstes: ich war in der Lage, Glas zu zersingen; mein Schrei tötete Blumenvasen; mein Gesang ließ Fensterscheiben ins Knie brechen und Zugluft regieren; meine Stimme schnitt gleich einem keuschen und deshalb unerbittlichen Diamanten Vitrinen auf und verging sich im Inneren der Vitrinen, ohne die Unschuld zu verlieren, an harmonischen, edel gewachsenen, von lieber Hand geschenkten, leicht verstaubten Likörgläsern. (68)

An seinem denkwürdigen dritten Geburtstag entfährt ihm „jener erste zerstörerische und wirksame Schrei“ aus Notwehr, als sein Vater ihm die Blechtrommel wegzunehmen versucht: Wenn an der elterlichen Standuhr die Scheibe des Zifferblattes zerspringt, hinterlässt Oskar bleibenden Eindruck bei den Erwachsenen: „Für Matzerath [...], auch für Mama und Onkel Jan Bronski [...] schien mehr als das Glas vorm Zifferblatt kaputt zu sein. Bleich und mit hilflos verrutschten Blicken äugten sie einander an“ und sprechen abergläubig Gebete. Nüchtern stellt Oskar bei dieser Gelegenheit fest, dass „das Verhältnis der Erwachsenen zu ihren Uhren höchst sonderbar und kindisch“ ist:

Dabei ist die Uhr vielleicht die großartigste Leistung der Erwachsenen. Aber wie es nun einmal ist: im selben Maß, wie die Erwachsenen Schöpfer sein können und bei Fleiß, Ehrgeiz und einigem Glück auch sind, werden sie gleich nach der Schöpfung Geschöpfe ihrer eigenen epochemachenden Erfindungen. Dabei ist die Uhr nach wie vor nichts ohne den Erwachsenen. Er zieht sie auf, er stellt sie vor oder zurtück, er

bringt sie zum Uhrmacher, damit der sie kontrolliere, reinige und notfalls repariere. Ähnlich wie beim Kuckucksruf, der zu früh ermüdet, beim umgestürzten Salzfüßchen, beim Spinnen am Morgen, schwarzen Katzen von links, beim Ölbild des Onkels, das von der Wand fällt, weil sich der Haken im Putz lockerte, ähnlich wie beim Spiegel sehen die Erwachsenen hinter und in der Uhr mehr, als eine Uhr darzustellen vermag. (71–72)

Oskars Angriff auf das Uhrglas wird hier zum Angriff auf die väterliche Ordnung und die sie repräsentierende gottgleiche Technologie. Auch die nächsten zwei Zwischenfälle mit seiner Glas zersingenden Stimme lesen sich als Notwehr gegen die Ordnungsmacht und einen Angriff auf deren Technologien. Oskars Schulzeit endet abrupt bereits an seinem Einschulungstag als seine Lehrerin, Fräulein Spollenhauer, versucht, ihm seine Blechtrommel wegzunehmen: Sie lässt „fröstelnd“ und sich „durchschaut“ fühlend von Oskar ab, als seine Stimme an ihrem Brillenglas kratzt (89–90). Die Brillengläser des Kinderarztes Dr. Hollatz verheißeln ebenfalls nichts Gutes, wenn sich in ihnen „Regale, Vitrinen, in denen sauber beschriftete Gläser mit Schlangen, Molchen, Kröten, Schweine-, Menschen- und Affenembryonen“ stehen, spiegeln. Als Dr. Hollatz wie die anderen Erwachsenen zuvor nach Oskars Trommel greift, provoziert er dessen bereits erprobte stimmliche Gegenwehr. Oskars Stimme zerschneidet die „Vitrine, in der Hollatz all seine ekelhaften Merkwürdigkeiten verwahrte“ und lässt die Reagenzgläser „knallend“ zerspringen:

Der grünliche, teilweise eingedickte Alkohol spritzte, floß, seine präparierten, blassen, etwas vergrämt dreinschauenden Einschlüsse mit sich führend über den roten Linoleumboden der Praxis. (76–77)

Oskar wehrt sich hier zwar erfolgreich gegen den vermessenden, sezierenden, diagnostischen Blick der Medizin, der seinen abweichenden Körper am liebsten in Spiritus eingelegt in der Vitrine oder in Scheiben geschnitten unterm Mikroskop sieht. Doch gegen diesen Repräsentanten der medizinischen Ordnungsmacht kann Oskar letztlich nichts ausrichten:

Dr. Hollatz verstand es, seinen Verlust seiner Sammlung in einen Erfolg umzubiegen. Wenige Wochen nach meinem Attentat erschien von seiner Hand in der Fachzeitschrift „Arzt und Welt“ ein Aufsatz über mich, das glaszersingende Stimmphänomen Oskar M. Die dort auf über zwanzig Seiten vertretene These des Dr. Hollatz soll in Fachkreisen des In- und Auslandes Aufsehen erregt, Widerspruch, aber auch Zuspruch aus berufenem Munde gefunden haben. [...] Meine schon damals hellwache Skepsis ließ mich das Werkchen des Dr. Hollatz als das werten, was es, genau besehen, darstellte: als das

seitenlange, nicht ungeschickt formulierte Vorbeireden eines Arztes, der auf einen Lehrstuhl spekulierte. (78)

Selbst wenn Oskar den Arzt genau wie seine Lehrerin durchschaut, so trägt dieser dennoch den Sieg davon. Dr. Hollatz ersetzt die zersprungenen Reagenz- und Schaugläser durch die Definitionsmacht der Diagnose und hebt die Blickmacht des Mediziners auf eine andere, noch machtvollere Ebene. Oskar entkommt zwar seiner Ermordung durch das Euthanasieprogramm der Nationalsozialisten,⁶ und es wiederholt sich in dieser extremen Form von Gewalt der Umgang mit abweichenden Körpern in früheren Zeiten, in denen er lebendig oder in Spiritus eingelegt, vom Laien bestaunt, vom Fachmann sezziert, später dann in Irrenhäusern in Ketten gelegt wurde. Doch hat spätestens mit dem Nachkrieg eine Zeit begonnen, die ohne diese direkte, auf den Körper einwirkende Gewalt auskommt. „Der konkrete körperliche Zwang, der die alten Gefangenen band“ so beschreibt Foucault diesen Paradigmenwechsel am Beispiel des Gefängnisses, „ist hier durch den neuen, abstrakten Zwang des Blickes ersetzt, den die Gefangenen internalisieren und quasi ohne physische Einwirkung von außen gegen sich selbst ausüben.“ Es braucht keine Fesseln und Zwangsjacken mehr, denn derjenige, „welcher der Sichtbarkeit unterworfen ist und dies weiß, übernimmt die Zwangsmittel der Macht und spielt sie gegen sich selbst aus; er internalisiert das Machtverhältnis, in welchem er gleichzeitig beide Rollen spielt; er wird zum Prinzip seiner eigenen Unterwerfung.“ „Macht wird tendenziell unkörperlich“ so Foucaults Resümee und „je mehr sie sich diesem Grenzwert annähert, um so beständiger, tiefer, endgültiger und anpassungsfähiger werden ihre Wirkungen: der immerwährende Sieg vermeidet jede physische Konfrontation und ist immer schon im vorhinein gewiß.“ (Foucault, 260–61) Der diagnostische Blick der Medizin auf den Patienten stiftet diesem seine Identität. Der Patient muss sich nicht einmal entkleiden, um von diesem Röntgenblick bloßgestellt und durchdrungen zu werden. Das geschliffene Glas der Brille, des Mikroskops und des Fernrohres setzt seinen Siegeszug der Sichtbarkeit in der Fotografie fort.⁷ Der ermächtigende Blick kommt fortan auch ohne kunstvoll erdachte Architektur aus, weil er sein Objekt in der Fotografie festhalten und beliebig vervielfältigen kann. Wie in den von einander getrennten Einzelzellen in Benthams Panoptikum, bevölkern nun die Patient/innen die medizinischen Fachzeitschriften und Lehrbücher — gebannt in Fotografien und Beschreibungen auf den einzelnen Seiten und in ihren Diagnosen feinsäuberlich voneinander geschieden.

Als weitere „Maschine zur Scheidung des Paares Sehen/Gesehen-werden“ also trennt die Kamera Fotograf und Fotografierte voneinander. Während der Fotografierte endlos reproduzierbar auf Zelluloid oder Chip gebannt und damit seine Sichtbarkeit beliebig potenzierbar ist, so schlüpft der Fotograf wie in der Frühzeit der Fotografie unter einen ihn unsichtbar machenden Vorhang. Mit dem Blick durch die Kamera wendet der Fotograf den god-trick des alles Sehen, ohne gesehen zu werden an, ähnlich wie die Ärzte ihren Patienten Oskar durchs verglaste Guckloch der Anstaltstür beobachten und damit ihren Status als „Halbgötter in Weiß“ sichern. Auf die Kamera als Machtinstrument des Sehens wird also zurückzukommen sein.

Von Menagerien und Menschenaffen

Zunächst aber interessiert mich jetzt, wie Oskar mit diesem dauerhaften Angeblickt-werden umgeht. Wie sich in seinen Ausführungen zu dem kindlichen Potenzial seiner Glas zersingenden Stimme oben gezeigt hat, versucht er — mit wechselndem Erfolg — sich der Übermacht der Erwachsenen zu widersetzen. Als (v)erwachsener Ich-Erzähler in der Heil- und Pflegeanstalt steht ihm seine stimmliche Notwehr nicht mehr zur Verfügung. Er muss sich hier auf andere Strategien verlegen. Nimmt man seine einführenden Worte am Anfang des Romans ernst, dass er in seinen Erzählungen über die Kindheit „etwas vorgelogen habe“, so wäre Oskars kindliche Stimmgewalt also eine Allmachtsfantasie des seiner Freiheit beraubten Ich-Erzählers. Doch genau in der Fabulierkunst des Ich-Erzählers könnte die eigentliche Strategie seines Widerstands liegen. Indem er sich, im Gitterbett der Heil- und Pflegeanstalt liegend, als allmächtiger Dreijähriger retrospektiv selbst neu erfindet, entzieht er sich schreibend dem Blick durch das Guckloch. Dieses ambivalente Schwanken zwischen der erwachsenen Ohnmacht und der phantasierten dreijährigen Allmacht findet sich sprachlich in den fortwährend wechselnden Erzählperspektiven, in denen der Ich-Erzähler — manchmal in ein- und demselben Satz — zwischen „Ich“ und „Oskar“ hin und her springt. Über sich selbst in der dritten Person sprechend, verweist er auf jene Definitionsmacht von außen, jenen Foucaultschen „Zwang des Blickes“, der das „Ich“ objektiviert. Nicht zufällig ist dies auch der Sprachduktus eines Kleinkindes, das sich selbst aus der Außenperspektive und noch nicht als „Ich“ wahrnimmt.

Für ein Verständnis dieses widerständigen Schreibprozesses enthält das Kapitel *Die Tribüne* mehrere Schlüsselszenen, die ich im Folgenden mit Bhabhas Konzept der Mimikry lesen möchte. Das Kapitel nimmt im

Roman insofern eine zentrale Stellung ein, als dass Oskar hier zum ersten Mal auf Seinesgleichen trifft. Zeitgleich mit seinem Gang hinaus in die große Welt betritt er mit neunzehn Jahren hier die Welt der anderen, die Welt der Kleinen, die Welt derjenigen, die von der Norm abweichen, eine Gegen- und Parallelwelt. Bei seinem Besuch im Zirkus lernt er seinen väterlichen Freund und Mentor Bebra kennen, der — selbst kleinwüchsig — eine „Liliputanergruppe“ leitet. Wie die kurz darauf folgende Tribünenszene selbst, auf die die Begegnung mit Bebra bereits verweist, ist diese Szene durchzogen mit immer neuen Variationen des Blickmotivs. Während „Mama und ihre beiden Herren [...] sich vor dem Affenkäfig beleidigen“ lassen, lässt sich Oskar zunächst „leichtsinnigerweise mit einer Eule ein“: „Ich versuchte den Vogel zu fixieren, doch der fixierte mich: und Oskar schlich betroffen, mit heißen Ohren, im Zentrum verletzt davon“ und „verkrümelt sich“ dort, wo es „keine Tiere gab“. Hier trifft er schließlich auf Bebra. „Flüchtig nur kreuzten sich die Blicke“, als Bebra an ihm vorbeigeht. „Dennoch erkannten wir uns sofort.“ (131–33)

Kurz vorher im Zirkus hat Oskar Bebra bereits gesehen, hier allerdings aus der Perspektive des Zuschauers. Zusammen mit seinen Eltern sitzt er im Zirkuspublikum und bestaunt — wie Generationen vor und nach ihm — spektakuläre Tiere und Menschen. Sein Gespräch mit Bebra schließlich findet in der „Menagerie“ statt. Mehr noch als in der Zirkusmanege, in der die menschlichen und tierischen Exoten das Publikum durch künstlerische Darbietungen erfreuen, lebt die Wandermenagerie — wie ihr seßhaftes Pendant, der zoologische Garten — von dem reinen Zurschaustellen exotischer Tiere. Das Publikum staunt hier weniger über deren Können als vielmehr über ihr bloßes Anderssein. Es ist der Anblick ihrer befremdlichen Besonderheiten, der befriedigt. Die Grenzen zwischen den beiden Darbietungsformen Menagerie und Manege sind jedoch durchaus fließend, denn sie entstammen einer gemeinsamen Tradition, die — wie ihre Nachfolger Kino und Fernsehen — populäre Schaulust bedienen. Waren es im Mittelalter aus Mangel an exotischen Importen noch eher die heimischen Zwerge und Riesen, Schlangenmenschen und bärtigen Jungfrauen, die auf den Jahrmärkten ob ihrer Groteskheit bestaunt wurden, so präsentierten sich den zahlenden Zuschauern der vorletzten Jahrhundertwende alle Arten kolonialer Mitbringsel. In Scharen strömte das Publikum in die Völker-schauen, um Feuerländer, Buschmänner oder Nubier in ihrer „natürlichen“ Umgebung zu beobachten: vorzugsweise zusammen mit exotischen Tieren in den Gehegen der zoologischen Gärten, vor aufwendig

gestalteten Landschaftskulissen, halb nackt und ihren „alltägliche“ Verrichtungen Kampf, Jagd und Tanz nachgehend.⁸

Nicht nur Kolonisierte werden gemeinsam mit Tieren in Käfigen und Gehegen zur Schau gestellt, auch die heimischen Kretins werden zusammen mit tierischen Exoten — ausgestopft oder in Dr. Hollatz' spiritushaltige Schaugläser eingelegt — dem geneigten Publikum präsentiert. Und wie sich an der Geschichte des Zoologischen Gartens zeigen lässt, ist die populäre Schaulust dabei nur die Erweiterung des wissenschaftlichen Drangs nach Vermessung, Sortierung und Kategorisierung, gewissermaßen eine Demokratisierung der Macht. Denn schon die frühe Menagerie, wie sie beispielsweise der Hofarchitekt Le Vaux seinem absolutistischen Herrscher König Ludwig dem XIV erbaute, um diesen mit dem Anblick von Tiere aus aller Welt zu erfreuen, diente der Repräsentation seiner weltumspannenden gottgleichen Macht. Auch ihr Grundriss eines erhöhten Beobachtungspavillons im Zentrum, um den sich die kreissegmentförmigen Gehege gruppieren, so konstatiert Foucault, erinnert nicht zufällig an Benthams Gefängnisentwurf: Beide sind nichts anderes als Haraways Stein gewordener god-trick. Sie dienen dem Zweck der „individualisierenden Beobachtung“ und „Klassifizierung“ des neuzeitlichen europäischen Geistes, der sich seiner selbst als machtvoll sehend vergewissert (Foucault, 261). Indem er Kolonisierte und Kretins in eine Reihe mit Tieren stellt und anschließend herleitet, dass diese Anderen nicht-Mensch und nicht-Ich sind, hat dieser europäische Geist den indirekten Beweis für sein eigenes Menschsein geführt. Das Selbst konstituiert sich aus der Negation des Anderen. Sein alleinmenschlich-machender Glaubenssatz lautet: Ich sehe, also bin ich (das Andere alles nicht).

Aber genau das, was diesem Selbst seine Definitionsmächtigkeit gibt, ist zugleich seine größte Schwachstelle: Ohne sein Gegenüber, über das es sich abgrenzend erheben kann, ist es selbst nichts. Es hängt notwendig davon ab, sich im und durch das körperlich (und geistig) Abweichende, dadurch nicht-menschliche Andere, selbstversichernd definieren zu können. Und mehr noch: Die Gleichung mit mehreren, wahlweise weiblichen, kolonisierten, behinderten oder anderweitig abweichenden Unbekannten, deren Auflösung immer $x = \text{nicht-Ich}$ ergeben muss, hat ihre logischen Tücken. Denn sie erfordert Vergleichbarkeit. Um Aussagekraft zu haben, müssen die verwendeten Variablen einem gemeinsamen Ordnungssystem entstammen, das ihre Beziehung zueinander definiert.

Doch so vertraut uns dieses Ordnungssystem heute erscheint, in dem das (wahrhaft) menschliche Selbst sich durch eine Ungleichheitsbeziehung gegen sein (nicht-ganz) menschliches und tierisches Gegen-

über abgrenzt, so ist diese Rechenart relativ neu. Sie steht in der Tradition der aufklärerischen Naturforschung, auf deren Grundlage Charles Darwin als bekanntester Vertreter seinen Gedanken der Evolution entwickelt hat. Hatte Carl von Linné bereits im 18. Jahrhundert vorgearbeitet und versucht, das bis dahin bekannte Wissen über Pflanzen in einem einheitlichen Klassifizierungssystem zusammenzufassen, das die botanischen Formen nicht länger fragmentarisch nebeneinander stehen lässt, sondern zueinander in Beziehung setzt, so weitet Darwin diesen Gedanken auf alle Lebewesen aus. Mit der Idee der Evolution, der Entwicklung des Lebens vom primitiven Einzeller zur ihrer höchsten Organisationsform, dem Menschen, schafft Darwin erstmals eine Vergleichbarkeit innerhalb eines Bezugssystems, die eine aus dem System begründbare Hierarchisierung erlaubt.⁹ Der Mensch ist dem Tier überlegen, weil er sich auf einer höheren Entwicklungsstufe befindet. Diese mit Naturgesetzen begründete Ungleichheit hat allerdings ihre Schattenseite. Denn indem sie postuliert, dass jede Lebensform das Potenzial zur Entwicklung in sich trägt, verwischt sie die gottgegebenen Grenzen zwischen den Arten. Die fieberhafte Suche nach dem Missing Link zwischen Menschen und Tieren hat begonnen, und mit ihr ein unbehagliches Äugen auf ihre potenziellen grenzgängerischen Kandidaten: Menschenaffen, Wilde, Irre.

Von Mimikry und Menschen

In seinem Aufsatz *Von Mimikry und Menschen* deutet Homi Bhabha dieses unbehagliche Äugen des europäischen Selbst auf sein koloniales Gegenüber als Ambivalenz, um die der koloniale Diskurs der Differenz konstruiert sei. Die Ambivalenz entstehe, indem das europäische Selbst an sein Gegenüber zwei widersprüchliche Forderungen stelle. Es behaupte die Vergleichbarkeit und postuliere damit also eine Ähnlichkeitsbeziehung, die im Kolonialismus als zivilisatorischem Projekt ihren Ausdruck finde. Um den Herrschaftsanspruch legitimieren zu können, dürfen die zu Zivilisierenden ihren Herren jedoch niemals gleich werden. Ihr Anderssein müsse sichtbar bleiben. Samuel Webers psychoanalytische Anmerkung über die Wahrnehmung der Geschlechterdifferenz als „almost the same, but not quite“ paraphrasierend stellt Bhabha für den kolonialen Diskurs fest, dass die Kolonisierten „almost the same, but not white“ werden dürfen.¹⁰

Mimikry entsteht als die Repräsentation einer Differenz, die ihrerseits ein Prozeß der Verleugnung ist. Mimikry ist also das Zeichen einer

doppelten Artikulation, eine komplexe Strategie der Reform, Regulierung und Disziplin, die sich den Anderen „aneignet“ („appropriates“), indem sie die Macht visualisiert. Die Mimikry ist jedoch auch das Zeichen des Un(an)geeigneten (inappropriate), eine Differenz oder Widerspenstigkeit, die die dominante strategische Funktion der kolonialen Macht auf sich konzentriert, die Überwachung intensiviert und für „normalisierte“ Arten des Wissens und disziplinäre Mächte eine immanente Bedrohung darstellt. (Bhabha, 126–27)

Das Herrschaftsinstrument der Mimikry, das sein Gegenüber anblickt, um sich gleichzeitig in ihm zu erkennen *und* abzugrenzen, destabilisiert sich dadurch selbst. „Die ambivalente Forderung nach dem Nicht-Ganz-Gleichen, die Herrschaft sichern soll“, so formuliert es Claudia Breger, „entzieht ihr so zugleich potentiell den Boden. Das heißt, wie Bhabha festhält, nicht, dass koloniale Herrschaft nicht effektiv funktionierte. Doch das Bestehen auf der Brüchigkeit ihrer Konstruktionen betont die Veränderbarkeit der Machtverhältnisse“ und — so lässt sich Breger hinzufügen — enttarnt ihre Konstruktionsbedingungen.¹¹ So resümiert Bhabha, dass sich die „schwarze Haut“ „unter dem Blick des Rassisten“ „spaltet“ und zu „Zeichen von Bestialität, Genitalien und Groteske“ „de-plaziert“ werde, „die den phobischen Mythos der undifferenzierten Ganzheit des weißen Körpers enthüllen.“ (Bhabha, 136) Das europäische Phantasma der Ganzheit funktioniert, indem die Identitäten der Anderen auf körperliche Fragmente, sei es auf Hautfarbe, Geschlechtsmerkmale oder einen Buckel, reduziert werden. Mit diesem fragmentierten Gegenüber erschaffe sich Europa jedoch ein Alterego, das sein widerständiges Eigenleben entfalte. Mit der lautlichen Identität von „I“ und „eye“ im Englischen spielend, sieht Bhabha in *Interrogating Identity* das selbst-herrliche europäische „Ich“ heimgesucht vom entkörperlichten „bösen Auge“, „die subalterne Instanz, die Rache übt, indem sie zirkuliert, ohne gesehen zu werden.“¹² In seiner Bezugnahme auf Zeichen von „Genitalien und Groteske“ verweist Bhabha dabei auf einige jener europäischen Verwandten des kolonisierten Subjekts, die — mitten unter den Herrschenden heimisch — ebenfalls deren Macht des Blickes unterworfen sind: Frauen und Behinderte. Er macht damit die vielfältigen Verbindungslinien deutlich, die die Diskurse um „Rasse“, Geschlecht und Behinderung durchziehen. Folgerichtig benennt er in diesem Zusammenhang Foucaults genealogischen Blick als einen seiner theoretischen Ausgangspunkte, da er wie der „Blick der Andersheit“, den das „böse Auge“ werfe, „dieselbe Schärfe“ besitze und damit „das einheitliche Sein des Menschen, durch das dieser seine Souveränität ausbreitet, zertrümmert.“¹³

In der Tribünenszene und mehreren darauf verweisenden Szenen scheint Oskar ganz im Sinne Bhabhas einer solchen Strategie der Mimikry zu folgen. Durch „Enthüllung“ der Konstruktionsbedingungen des sich etablierenden nationalsozialistisch-rassistischen Diskurses, der einem Großteil der Weltbevölkerung zu Menschen zweiter Klasse degradiert und ganz besonders Juden und Behinderte im eigenen Land als sogenanntes unwertes Leben ihr Menschsein abspricht, „bricht“ er dessen „Autorität“ auf (Bhabha, 130). Zunächst tritt Oskar vor die zur sonntäglichen Kundgebung feierlich geschmückte Tribüne, auf der der Gauschulungsleiter Löbsack seine flammenden braunen Reden schwingt. Doch nach einem anfänglichen Interesse an den nationalsozialistischen Feierlichkeiten wird Oskar die Vorderansicht der Tribüne in ihrer „Symmetrie“ „um so verdächtiger“, „je länger“ er sie ansieht. Er geht um die Tribüne herum. In der „Hinteransicht der Tribüne“ bestätigt sich ihm schließlich sein Verdacht. Der „Anblick des nackten, in seiner Hässlichkeit tatsächlichen Gerüstes“ hat Oskar „von Stund an gezeichnet und somit gegen jegliche Zauberei, die in dieser oder jener Form auf Tribünen zelebriert wird, gefeit“ (138–39). Er schaut hier auf die im wörtlichen Sinne nackte Konstruktion der Ideologie, die sich selbst in einem begeisterten Taumel überhöht, indem sie ihn und Seinesgleichen, die aus dem Raster der arischen Norm herausfallen, nicht nur abwertet, sondern gnadenlos nach dem Leben trachtet. Statt der Begeisterung seiner Umgebung zu verfallen, entwickelt Oskar eine frühe Abneigung „gegen die Tribünensymmetrie“, jenen feierlichen äußeren Schein, der ihre nackte gewalttätige Kehrseite verschleiert. Nicht von ungefähr muss Oskar folglich beim „Anblick von Baugerüsten immer an Abbrucharbeiten denken“ (299). Sein Anderssein macht ihn nicht nur zu einem „hellhörigen“, sondern auch zu einem hellsichtigen Menschen am äußersten Rande der Gesellschaft, der bereits „den mit dem Stapellauf beginnenden Untergang eines Schiffes“ voraussieht, während die Menge noch jubelt (46).

Dabei ist es gerade seine Kleinheit, die ihn tarnt und ihm Macht verleiht. „Äußerlich schreiend und einen Säugling blaurot vortäuschend“ (48) lässt er seine Umwelt von Anfang an im Glauben seiner „sogenannten Zurückgebliebenheit“ (86) und besinnt sich, „einen Anfall halb erleidend, halb markierend“ immer genau dann „seiner Gnomenhaftigkeit“ und „alles entschuldigenden Dreijährigkeit“ (297), wenn er in Gefahr gerät. Er, „den die Erwachsenen alle überragen“, ist ihnen in seiner Kleinheit „überlegen“ (64). Ganz im Sinne von Bhabhas „bösem Auge“ erlangt Oskar in seinem dreijährigen Körper Unsichtbarkeit. Der zur Ohnmacht Verurteilte, permanent beobachtete Ich-Erzähler in der Heil-

und Pflegeanstalt phantasiert sich in die Zeit seiner Kindheit zurück und erzählt von der unbesiegbaren dreijährigen Größe, die ihn alles und jeden durchschauen ließ. In vertauschten Rollen spielt er den god-trick, bei dem er — selbst unsichtbar — die Welt betrachtet und erkennt. Anfangs sitzt Oskar dabei nur im elterlichen Schrank, zwischen dessen Spiegeltüren ihm ein „fingerbreiter Spalt“ „Aussicht“ gewährt (184) oder „im schattigen Winkel unter dem Tisch“ (256). Doch bereits von dort aus durchschaut er das unmoralische häusliche Dreiecksverhältnis seiner Mutter zu Vater und Onkel. Dieser heimischen Scheinheiligkeit überdrüssig, strebt er bald schon in die große Welt hinaus, um auch hier einen erkennenden Blick auf deren „Kehrseite“ zu werfen. Er schlüpft unter die Tribüne, um von dort aus — dem Rat seines väterlichen Freundes Bebra folgend — im Verborgenen „die Handlung bestimmen“ zu können (132–42). Er hockt unterm „Rednerpult“ und schaut „durchs Astloch“. Er wird zum „bösen Auge“ (Bhabha), das Rache nimmt, ohne gesehen zu werden. Als der Fanfarenzug „mit gradliniger Marschmusik“ Einzug hält, bringt er die „Landsknechtstrommel“ vom eintönigen „Bumbum“ ab und stiftet blechtrommelnd zunächst zum Walzer und schließlich zum Charleston an, dem das Publikum tanzend verfällt:

Es verlor sich das Volk mit „Jimmy the Tiger“ in den weiten Anlagen des angrenzenden Steffensparkes. Dort bot sich Dschungel, den Jimmy versprochen hatte, Tiger gingen auf Sammetpfötchen, ersatzweise Urwald fürs Volk, das eben noch auf der Wiese drängte. Gesetz ging flöten und Ordnungssinn. (142)

Mit dem Charleston-Song „Jimmy the Tiger“, den Oskar erstmals von seinem Freund und Mentor Bebra kurz zuvor in der Zirkusszene gehört hat, entlarvt er die Konstruktionsbedingungen der weißen Ordnung, die ihr „Gesetz“ und ihren „Ordnungssinn“ aus der Abgrenzung gegen ein ungezähmtes, wildes Anderes bezieht. Sie braucht jenen „Dschungel“ und „Urwald“, in dem „auf Sammetpfötchen“ schleichende Gefahr lauert, um diesem dann mit Gradlinigkeit und Symmetrie zivilisierend zu Leibe rücken zu können.

Doch durch Disziplin und Ordnung hindurch schimmern zugleich die „Zeichen von Bestialität“. Die Raubtierdressur gelingt niemals ganz. Sperrt man den Tiger auch in einen Käfig, in seinem Auge spiegelt sich doch immer sein Betrachter, der auf Dschungel nur mit Disziplin zu antworten weiß. Während er den abweichenden Körper in Käfige sperrt und beobachtet, zwingt er den eigenen Körper in Stiefel und Uniform, die dessen Regungen domestizieren und ihm Symmetrie geben sollen.

Oskar, der Dreikäsehoch mit der Blechtrommel vor dem Bauch, hält den Nazis mit ihren Landsknechtstrollern den Zerrspiegel vor und führt sie an der Nase herum. Die „Abordnungen der SA und SS“, die anschließend „über eine Stunde lang mit Stiefeln gegen Bretter knallten“, „etwas im Tribüengehäuse zu suchen schienen“, sie finden den subversiven Trommler nicht, „weil sie“, wie er knapp feststellt, „Oskar nicht gewachsen“ sind und nicht „auf den kleinen Jungen“ achten, „der da pfeifend und dreijährig langsam am Rand der Maiwiese“ davon geht. Oskar, der bald schon vom Euthanasieprogramm mit dem Tod bedroht wird, entkommt den Nationalsozialisten. Während der Suche nach dem Saboteur geht Gauschulungsleiter Löbsack unruhig hin und her. Doch vorerst gelingt es ihm nur, mit seinen „Stiefelabsätzen [...] alles Gras und die Gänseblümchen auszumerzen“ (142–43). Seine rassistischen Ideen, hinter denen sich Vernichtung versteckt, will an diesem Tag niemand mehr hören: Er hat sein Publikum, das ihm zujubeln sollte, verloren, denn sein Volk hat sich an „Jimmy the Tiger“ verloren.

Oskar inszeniert hier seine allmächtige Dreijährigkeit, die ihn zu jenem „bösen Auge“ macht, das — die Herrschenden erkennend — selbst unsichtbar und ungreifbar bleibt. Er gewinnt „messianische Größe“, wird zum „Versucher“, hat den „Satan“ im Leib und lässt sich schließlich als „Jesus“ in einer schwarzen Messe feiern. Oskars Allmachtsfantasien, in denen sich der Größenwahn seiner nationalsozialistischen Verfolger zerspiegelt, beflügeln den fantastischen Höhenflug des Ich-Erzählers und stehen gleichzeitig in krassem Gegensatz zu seiner aktuellen (Nachkriegs-)Situation: Während der äußerlich dreijährige Oskar seine Identität jederzeit hinter einer kleinkindlich-naiven Fassade verstecken konnte, ist dieser Ausweg dem dreißigjährigen (v)erwachsenen Oskar durch sein nun offensichtliches Anderssein versperrt: Er wird, ob er will oder nicht, als anders wahrgenommen und seine Fluchtbewegung muss deshalb andere Wege beschreiten. Als Ich-Erzähler lässt Oskar seine Leserschaft im Unklaren darüber, aus welchen Gründen er genau in die Heil- und Pflegeanstalt gekommen ist. Er stellt stattdessen sein Psychatriebett als Rückzugsort dar, in dem er „zwischen weißen Metallstäben geflochtene Stille“ findet. Dorthin hat er sich bewusst und absichtsvoll geflüchtet, damit ihm aus der Welt da draußen „niemand mehr zu nahe tritt“ (6). Doch bei aller vermeintlichen Handlungsautonomie des Erzählers — versteht man Oskars Kindheit als Roman im Roman, den ewig-dreijährigen Oskar also als literarisches Produkt des Ich-Erzählers Oskar, der seinem Pfleger etwas über sich vorlügt, damit er diesen Gucker hinterm Guckloch hervorlocken kann, so schrumpft Oskars widerständige Allmacht auf die Größe einer literarischen Fiktion

zusammen. Mehr noch: Der Leser und die Leserin läuft Gefahr, als Moral von der Geschichte mitzunehmen, dass dem offensichtlich behinderten Ich-Erzähler als Handlungsspielraum kaum etwas anderes als die hinter Gitter und in den fantastischen Raum flüchtende Schreibbewegung bleibt.

Neue glücklichere Geschöpfe?

Nun ist es eine bewährte literaturwissenschaftliche Haltung, sich in den Aussagen über Macht und Widerstand im Produktionsprozess kultureller Bedeutung auf das reine, geschriebene Wort zurückzuziehen. Man erspart sich all die lästigen Fragen über das Verhältnis von Text und Nicht-Text (letzteres von manchen auch — mutig oder unwissend — Realität genannt). Man muss sich nicht hinab begeben in die Niederungen der sozialen Wirklichkeit, in der sich Gewalt nicht nur als Erzählfigur darstellt. Wenn das vorläufige Fazit zum widerständigen Potenzial von Behinderung hier also die Eröffnung eines neuen literarischen Raumes ist, klingt die folgerichtige Übersetzung in die praktische Handlungsanweisung „Ach träum’ dir doch eine bessere Welt, wenn dir die jetzige nicht gefällt“ doch irgendwie nach theorievernebeltem Offenbarungseid. Und genau hier setzt auch die Kritik an Bhabhas Konzept der Mimikry an. In seiner Abstraktheit bleibt unklar, wie Widerständigkeit außerhalb eines literarischen Textes z.B. als sozial(kritisch)e Strategie funktionieren kann.

Es ist deshalb interessant, an den Schluss dieser Betrachtungen noch eine vierte Lesart des Blickes zu stellen, die genau das leisten kann: auch jenseits des rein literarischen Textes befriedigende Antworten zu dem Verhältnis von Macht und Widerstand zu geben. Und genau das tut Kaja Silverman in *The Threshold of the Visible World*.¹⁴ Wie Bhabhas Konzept von Mimikry liegt auch ihrem Mimikry-Modell ein psychoanalytischer Ansatz zugrunde, der auf Jacques Lacans Blickökonomie zurückgeht. In seinem berühmten Spiegelstadium, der Geburtsstunde von Subjektivität, verkenne sich das Ich als ganz, indem es sich in seinem mütterlichen Gegenüber spiegele. Die Selbstgewißheit des Subjekts entsteht also im Angeblickt-Werden. Diesen Gedanken greift auch Silverman auf, wandelt ihn aber entscheidend ab. Sie stimmt mit Lacan darin überein, dem Visuellen für die Konstituierung des Selbst eine kaum zu unterschätzende Wirkmächtigkeit zuzuschreiben. Sie konkretisiert diesen Gedanken jedoch gesellschaftlich: In einer Welt, die gesättigt ist von kulturellen Normen, die vorgeben, *dass* und *wie* sich das Selbst geschlechtlich, ethnisch und sozial auszuprägen habe, gebe es nur geringe Spielräume

für die Selbstbildausprägung. Das Selbst könne sich umso erfolgreicher konstituieren, je stärker es sich den herrschenden Sehgewohnheiten annähere. Dass dieses Diktat des Blickes nun für sichtbar anders-körperliche Menschen eine besonders große Behinderung in ihrer Selbstbildausprägung darstellt, ist eine zentrale Aussage der Disability Studies. Kann der männliche Körper nicht mit Zeichen von Kraft und Stärke aufwarten, so ist seine Männlichkeit in Frage gestellt. Gebricht es dem weiblichen Körper an den Insignien des (am Weißsein orientierten) Schönheitsideals, so läuft er Gefahr, zum Neutrum zu werden.¹⁵

Während Bhabha in der Metapher des bösen Auges Lacans subjekt-konstituierenden Blick des Anderen auf das subalterne Gegenüber bezieht, das sich selbst unsichtbar mache und dadurch Rache übe, sieht Silverman das widerständige Potential marginaler Identitäten in dessen genauem Gegenteil, nämlich deren Sichtbarkeit. Wie vor einer Kamera, erstarre das Selbst in einer Pose und reagiere damit in vorauseilendem Gehorsam auf die gesellschaftlich geforderten Sehgewohnheiten. Die Pose sei in diesem Sinne kein an sich widerständiger Akt. In dem Maße, in dem das Selbst jedoch daran scheitere, den gesellschaftlichen Idealen gerecht werden zu können, könne sie als Akt des Widerstands genutzt werden. Genau dann nämlich, so fasst Claudia Breger zusammen, wenn sie „das Moment der Differenz von der Norm, das ihr eingeschrieben ist, selbst-bewußt ausstellt“ (Breger, 36).

Stärker als Bhabha, dessen Gedanke des Widerstands den Realitätstest noch anzutreten hat, gelingt es Silverman mit ihrem Konzept von Mimikry als Pose, dem marginalen Selbst eine Hintertür zu öffnen, ohne dabei die Übermacht der gegebenen Herrschaftsverhältnisse auszublenken. Aufgrund des Druckes gesellschaftlicher Konventionen kann das marginale Selbst beileibe nicht frei wählen, in welche Identitäten es sich gerne kleiden möchte. Silverman redet keinesfalls dem freimütigen Griff in die bunte Klamottenkiste der Identitäten das Wort, die sich nach Lust und Laune an- und ablegen lassen und die Welt in das bunte Treiben eines Maskenballs verwandeln, auf dem sich die Identitäten letztlich verwirren.¹⁶ Sie versteht die Spielräume des posierenden Subjekts stattdessen als sehr eng gesteckt: Das Subjekt habe keine andere Wahl als die gesellschaftlich erwarteten Bilder zu verkörpern, aber ihm bleibe die Möglichkeit, sie abweichend, nur teilweise zu wiederholen und dadurch zu verschieben. Wie ich abschließend an einigen Textpassagen der *Blechtrommel* zeigen möchte, scheint Silvermans Modell der Mimikry eine Widerstandstechnik, die dem Ich-Erzähler Oskar neben seinem fabulierenden Anschreiben gegen kulturelle Normen ebenfalls geläufig zu sein scheint.

Wenn Oskar an sich und seiner Zeit leidend den „Kabinenmensch, der sein rechtes Ohr belichten lassen muß, damit er paßwürdig wird“ beklagt und „eine der ausgesuchtesten Qualen darin“ sieht, „den nackten Menschen mit den gerahmten Fotos seiner Tage in einen Raum zu sperren“ (51), dann scheint er Silvermans Ansicht über einen allgegenwärtigen kameragleichen Blick, der die Körper in sozial erwünschte und kulturell definierte Posen zwingt, zu teilen. Doch er ist auch deren subversiver Kraft auf der Spur. Im Familienalbum, das er wie einen Schatz hütet und mit dessen Hilfe er seine Familiengeschichte erzählt, beschäftigt ihn lange ein Foto, auf dem ihm seine Mutter vormacht, wie Mimikry als widerständige Pose geht. Das Foto zeigt seine Mutter, die mit „ihren beiden Herren“ für die Kamera posiert. Aber es zeigt noch mehr. Es zeigt ein „wenigstens mit den Mitteln der Fotografie“ festgehaltenes „dreifaches Glück“, dessen Konstruktionsbedingungen Oskar „eine Zeitlang“ mit Lineal und Zirkel zu verstehen sucht:

Halsneigungswinkel, ein Dreieck mit ungleichen Schenkeln, es kam zu Parallelverschiebungen, zur gewaltsam herbeigeführten Deckungsgleichheit, zu Zirkelschlägen, die sich bedeutungsvoll außerhalb [...] trafen und einen Punkt ergaben, weil ich einen Punkt suchte, punktgläubig, punktsüchtig, Anhaltspunkt, Ausgangspunkt, wenn nicht sogar den Standpunkt erstrebte.

Doch alles was bei seiner „dilettantischen Messerei“ herauskommt sind „winzige und dennoch störende Löcher“, die er „mit der Zirkelspitze den wichtigsten Stellen dieses kostbaren Fotos“ gräbt. Warum sind Oskars Messungen vergeblich? Er vergisst, die Fotografie in ihrer Dreidimensionalität zu denken und nach der Perspektive außerhalb des Bildes zu fragen. Die „vierte Person“, „die den Fotoapparat auf die drei und das Glück dieser drei Menschen richten muß“ ist Jan Bronskis Frau Hedwig, mit der dieser verheiratet ist, ohne sich dabei große Mühe zu geben, seine Liebschaft mit Oskars Mutter zu verhehlen. Sie akzeptiert und fotografiert ihre Schwägerin in der Pose der frisch Vermählten, die zwei Männer erwählt hat. Selbst sitzend, mit besitzanzeigender Gattenhand auf der Schulter wahrt Oskars Mutter scheinbar die gesellschaftlich vorgegebene Form. Sie unterläuft sie jedoch gleichzeitig, indem sie sie verdoppelt. Sie wiederholt die Pose des verliebten Paares und widerspricht mit selbstbewusster „Gelassenheit“ deren monogamer Konvention. Ihr „dreifaches Glück“ wird möglich, weil in der Fotografie wie in ihrem Leben „beide Männer sich hinter, neben Mama stellten oder ihr zu Füßen lagen“ (57–59).

Dem Vorbild seiner verstorbenen Mutter folgend scheint auch Oskar um die subversive Kraft der Pose zu wissen. Auch er posiert für die Kamera. Zusammen mit seinem Freund Klepp lässt er sich wöchentlich ablichten, um die Porträts anschließend zu zerschneiden und neu zusammensetzen:

Wir knickten, falteten, zerschnitten mit Scheren, die wir eigens zu diesem Zweck immer bei uns trugen, die Bildchen. Wir setzten ältere und neuere Konterfeie zusammen, gaben uns einäugig, dreiäugig, beohten uns mit Nasen, sprachen oder schwiegen mit dem rechten Ohr und boten dem Kinn die Stim. (53)

In diesem Akt der grotesken Entfremdung reproduziert Oskar den dominanten Blick auf den behinderten Körper. Der behinderte Körper wird angeblickt und für ungenügend, d.h. nicht weiblich oder männlich, nicht weiß, nicht menschlich genug befunden. Es wird deshalb das Skalpell angesetzt, um ihn zu therapieren (oder auch zu sezieren). Oskar greift den ärztlichen Blick, der ihn an den Rand der Gesellschaft drängt, auf, wiederholt und verzerrt ihn gleichzeitig, in dem er ihn ins Groteske verschiebt. Er nimmt die Pose des Porträts ein, „gibt“ sich aber wahlweise „einäugig“ oder „dreiäugig“.

Wenn es ihm auch nicht vollständig gelingen mag „mittels einer Paßbildaufnahme seiner selbst [...] die eigene Trauer ungegenständlich zu machen“, so ziehen er und Klepp doch einen Trost daraus, sich selbst neu zu erfinden. Den alltäglich beschämend unverschämten Blicken „wildfremder Typen“, die ihre „Physiognomie erwanderten“ trotzend, ziehen Oskar und Klepp Befriedigung daraus, dass sie mit sich selbst „beliebig umgehen“ können. Dies ist ein deutlicher Unterschied zum Titelzitat dieses Artikels, in dem Oskar die Bereitschaft seiner Leserschaft, in ihm „einen Menschen zu sehen“ als zwar wünschenswert, zugleich jedoch als durchaus fragwürdig thematisiert. Hier überlässt er die Definitionsmacht nicht dem Blick von außen und setzt sich darüber hinweg, ob sein Gegenüber „bereit“ ist, „in ihm einen Menschen zu sehen“. Hat er sich in der Inszenierung seines kindlich-allmächtigen Alter-Ego der autobiografisch-literarischen Form bedient, so nutzt er hier die Kunstform der Kollage und erschafft sich zusammen mit seinem Freund Klepp selbstbewusst eine widerständige Identität, die dem normalisierenden Blick die grotesk verfremdete Stirn bietet: „Es gelang uns neue, wie wir hofften, glücklichere Geschöpfe zu erschaffen.“ (53–54) Mit seiner Hoffnung auf neue, glücklichere Geschöpfe verteidigt Oskar gewissermaßen die Handlungsfähigkeit und das Widerstandspotenzial marginalisierter Identität gegen die geballte Übermacht

normalisierender Machtmechanismen. Das Zitat ist also als vortreffliches, weil visionäres Schlusswort geeignet. Leider hat es einen winzigen Schönheitsfehler: Es steht nicht am Schluss. Danach erst kommt Oskars Flucht in die Heil- und Pflegeanstalt und mit ihr die große Frage, ob und wie marginale Identität so gedacht werden kann, dass sie dem gesellschaftlichen Normalisierungszwang zwar unterworfen, jedoch nicht vollständig von ihm definiert wird. Die Gender Studies und die Postcolonial Studies haben diese Frage anhand von ethnischer und Geschlechterdifferenz intensiv diskutiert und damit in den letzten Jahrzehnten ein theoretisches Feld bereitet, das von den jüngeren Disability Studies aufgegriffen und erweitert wurde. In diesem Sinne wurden in diesem Artikel Konzepte aus den Gender Studies und Postcolonial Studies entliehen und auf das Konzept von Behinderung als Differenz übertragen. Wenn das Format eines Artikels hier auch nur erlaubt hat, anhand des Blickes als einzelner Motiv, Behinderung im Spannungsfeld von normalisierenden Machtmechanismen und deren Brüchigkeiten zu beleuchten, so wird es spannend sein, welche neuen Antworten (und sicherlich noch mehr neue Fragen) zum widerständigen Potenzial von Behinderung in den Disability Studies noch folgen werden.

Doch folgen wir Oskar noch bis an den Schluss seiner Erzählung und geben ihm das letzte Wort. Hat er auf der ersten Seite den Segen seines weißlackierten Metallbettes als „das endlich erreichte Ziel“ (6) gepriesen, so holt ihn auf der letzten Seite sein Kindheitsschrecken, die „Schwarze Köchin“ ein. Das Motiv der Schwarzen Köchin und die Farbmetaphorik in der *Blechtrommel* böte Stoff für mehrere neue Kapitel, die in diesem Artikel nicht mehr aufgeschlagen werden können. Liest man für den Moment — holzschnittartig und stark verkürzt — die Schwarze Köchin nicht nur als Schatten jener strahlend-allmächtigen ewigen Dreijährigkeit, die der Ich-Erzähler sich erfunden hat, sondern auch als Bild für jene langen Schatten, die die beispiellosen Gräueltaten der Nationalsozialisten auf die deutsche Nachkriegsgesellschaft werfen, so lässt sich dieser Schwarz-Weiß-Kontrast als Metapher für eine im Nationalsozialismus zwar ins Extreme getriebene, aber gleichwohl auch im Nachkriegsdeutschland noch gültige dichotome, die Moderne prägende Gesellschaftsordnung verstehen, die Grautöne negiert und nur Schwarz und Weiß zulässt. Trotz aller Fabulierkunst vermag der Ich-Erzähler nicht, ihr zu entfliehen. Dies klingt nun ganz gegenteilig zu der oben erwähnten Hoffnung auf die Erschaffung neuer, glücklicherer Geschöpfe, die die Bruchstellen der Herrschaftsmechanismen bewohnen. Aber Oskar wäre nicht Oskar, wenn er (sich) nicht einen Ausweg (er)fände und kurzerhand ein „morgen“ in Aussicht stellt, an dem er

seinem Pfleger Bruno verkünden wird, „welche Existenz der dreißigjährige Oskar fortan im Schatten eines immer schwärzer werdenden Kinderschreckens zu führen gedenkt“ (730).

Anmerkungen

¹ Günter Grass, *Die Blechtrommel*, in *Werkausgabe in zehn Bänden*, hrsg. von Volker Neuhaus (Darmstadt: Luchterhand, 1987), Bd. 2, 314. Alle folgenden Textstellen werden ebenfalls nach der Werkausgabe zitiert und mit Seitenzahlen im Text belegt.

² Vgl. hierzu Peter Arnds vortreffliche Analyse der *Blechtrommel* als Günter Grass' Annäherung an den nationalsozialistischen Horror durch die Mittel der Groteske und des Humors. Ein unbequemes Unterfangen, in dem Grass das Unaussprechbare und Verschwiegene aussprechbar machte und dafür massiv kritisiert wurde: „*Die Blechtrommel* accomplishes what many critics could not forgive: it reverberates with laughter where one would normally expect awe and silence. The outrage this novel has met with in various parts of the world from the Allgäu to Oklahoma shows to what extent our European post-Enlightenment society, unlike the Middle Ages and the Renaissance, distrusts jocularly and jesting.“ Peter Arnds, *Representation, Subversion, and Eugenics in Günter Grass's The Tin Drum* (Rochester: Camden House, 2004), hier 1.

³ Zur deutschen Theoriebildung vgl. hier besonders Anne Waldschmidt, „Verkörperte Differenzen — Normierende Blicke: Foucault in den Disability Studies“, in *Foucault in den Kulturwissenschaften — Eine Bestandsaufnahme*, hrsg. von Clemens Kammler und Rolf Parr (Heidelberg: Synchron 2007), 177–98 und Anne Waldschmidt, „Disability Studies“, in *Foucault-Handbuch: Leben — Werk — Wirkung*, hrsg. von Clemens Kammler, Rolf Parr, Ulrich Johannes Schneider (Stuttgart/Weimar: Metzler 2008), 401–5.

⁴ Michel Foucault, *Surveiller et punir: La naissance de la prison* (Paris 1975). Hier zitiert nach der deutschen Übersetzung *Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses* (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1994), 257.

⁵ Der „god-trick“ bestehe laut Donna Haraway in einem Sprung „out of the marked body and into a conquering gaze from nowhere. This is the gaze that mythically inscribes all the marked bodies, that makes the unmarked category claim the power to see and not be seen, to represent while escaping representation. This gaze signifies the unmarked positions of Man and White, one of the many nasty tones of the word objectivity.“ Donna Haraway, „The Persistence of Vision“, in *The Visual Culture Reader*, hrsg. von Nicholas Mirzoeff (London: Routledge, 1998), 2. Aufl., 677–84, hier 677–78.

⁶ Oskars Vater Matzerath unterschreibt nach langem Zögern den Brief „ans Gesundheitsministerium“. Als er ihn allerdings abschickt „lag die Stadt schon unter Artilleriebeschuß, und es war fraglich, ob die Post noch Gelegenheit fände, den Brief weiterzusenden.“ (475) Vgl. hierzu auch die Textstellen auf S. 426 und 445.

⁷ Vgl. hierzu auch Haraway, „The Persistence of Vision“.

⁸ Zur Geschichte der Völkerschauen vgl. Gabriele Eißnerberger „Menschliche ‚Exoten‘ in Zoologischen Gärten: Völkerschauen im 19. und 20. Jahrhundert“, in *kultuRRevolution* 32/33 (1995): 112–20.

⁹ Vergleiche hierzu auch Anne McClintock, *Imperial Leather* (London: Routledge, 1995), 36–39.

¹⁰ Homi Bhabha, „Of Mimicry and Man: the Ambivalence of Colonial Discourse“, in *The Location of Culture* (London: Routledge, 1994), 85–92, hier 86–89. Im Folgenden zitiert nach der deutschen Übersetzung „Von Mimikry und Menschen“, in *Die Verortung der Kultur* (Tübingen: Stauffenburg, 2000), 125–36.

¹¹ Claudia Breger, „„Meine Herren, spielt in meinem Gesicht ein Affe?“ Strategien der Mimikry in Texten von Emine S. Özdamar und Yoko Tawada“, in *AufBrüche. Kulturelle Produktionen von Migrantinnen, Schwarzen und jüdischen Frauen in Deutschland*, hrsg. von Cathy Gelbin, Kader Konuk, Peggy Piesche (Königstein/Taunus: Ulrike Helmer, 1999), 30–59, hier 34.

¹² Homi Bhabha, „Interrogating Identity“, in *The Location of Culture*, 40–65, hier 55.

¹³ Bhabha, „Von Mimikry und Menschen“, 131. Zu Foucaults genealogischem Blick siehe Michel Foucault, „Nietzsche, die Genealogie, die Historie“, in *Von der Subversion des Wissens* (München: Hanser, 1974), 83–109.

¹⁴ Kaja Silverman, *The Threshold of the Visible World* (London: Routledge, 1996).

¹⁵ Für eine Lektüre von Männlichkeit und Weiblichkeit im Kontext von Weißsein vgl. Richard Dyer, *White* (London: Routledge, 1997).

¹⁶ Ich beziehe mich hier auf die Reaktion auf das 1990 von Judith Butler in *Gender Trouble* formulierte Konzept der Performanz. Geradezu euphorisch wurde hier das freie Spiel mit den Identitäten als gesellschaftsverändernd gepriesen, ohne dabei ausreichend in den Blick zu nehmen, von welcher gesellschaftlichen Position aus eine Wahlmöglichkeit der Identitäten überhaupt besteht.