

Ronja Hannebohm und Anda-Lisa Harmening (Hrsg.)

Biopolitik(en) in Literatur, Film und Serie

Aushandlungs- und Reflexionsräume
vom 18. Jahrhundert bis heute



Körper Macht Panoptismus Politik Psychologie Raum Science Fiction Selbsttechnik Strafe Subjekt Subjektivierung Subversion

Technologie Theorie Vermessung

Jugendliteratur Kapitalismus

Asam Ben Biographie Disziplinierung Dystopie Ethik Experiment Foucault Geschichte

Die Vermessung

Biopolitik(en) in Literatur, Film und Serie:
Aushandlungs- und Reflexionsräume vom 18. Jahrhundert bis heute

Herausgegeben von Ronja Hannebohm und Anda-Lisa Harmening

STUDIEN DER PADERBORNER KOMPARATISTIK

Herausgegeben von
Jörn Steigerwald und Claudia Öhlschläger
Bd. 4

2023

Universitätsbibliothek Paderborn

**BIOPOLITIK(EN) IN LITERATUR, FILM UND SERIE:
AUSHANDLUNGS- UND REFLEXIONSRÄUME
VOM 18. JAHRHUNDERT BIS HEUTE**

Herausgegeben von
Ronja Hannebohm und Anda-Lisa Harmening

2023

Universitätsbibliothek Paderborn

Wissenschaftlicher Beirat

Prof. Dr. Rita Morrien (Paderborn)

Jun.-Prof. Dr. Hendrik Schlieper (Paderborn)

Dr. Leonie Süwolto (Paderborn)

Umschlagabbildung

Sven Carlmeyer (Bielefeld)

DANIEL LÓPEZ FERNÁNDEZ (València)

„Er weiß nicht zu leben, noch zu sterben!“:

Biopolitische Praktiken in Günter Grass' *Die Blechtrommel*.

Eine Annäherung über die bildenden Künste und Märchen

I Einleitung

Die Biopolitik ist in den letzten Jahrzehnten zu einem grundlegenden Studienbereich für das Verständnis unserer politischen Modernität und zu einem wertvollen Instrument für die Analyse von literarischen Texten geworden. In der aktuellen Literatur zu Günter Grass' Roman *Die Blechtrommel* (1959) findet man jedoch keine ausführliche Studie, die eine biopolitische Perspektive als hermeneutische Annäherungsmethode einnimmt. Eine Analyse von *Die Blechtrommel* vor dem theoretischen Rahmen der Biopolitik ist aber für eine umfassende Lektüre des Textes notwendig, wie im Folgenden belegt wird. Der Roman repräsentiert unter anderem den eugenischen Gedanken des Nationalsozialismus, seine euthanasischen Praktiken, seine rassistische Ideologie oder die ausgrenzenden Ideale seiner Körperpolitik und -kultur, die zur Verfolgung und Vernichtung der ‚lebensunwerten Leben‘ der Juden, ‚Asozialen‘, Homosexuellen oder geistig und körperlich Behinderten, wie des Protagonisten Oskar Matzerath, führten. Der Abgrenzung und der nachfolgenden Ausrottung der lebensunwerten Leben in Kliniken, Anstalten oder Konzentrationslagern im Dritten Reich folgte ihre Ausschließung in der Adenauer-Zeit. Oskar, der sich nach dem Krieg isoliert in einer Heil- und Pflegeanstalt befindet, verkörpert die Kehrseiten der Normalisierungsdiskurse, die in der Nachkriegszeit die Subjekte anhand der Begriffe von ‚normal‘ und ‚abnormal‘ unterscheiden und diskriminieren. Als geistes- schwach marginalisiert beweist Oskars Körper, inwiefern der biopolitische Gedanke der BRD noch von der nationalsozialistischen Vergangenheit geprägt ist.

Um sich der nationalsozialistischen Biopolitik zu widersetzen und bürgerliche Rationalitätsparadigmen zu untergraben, lässt Grass verschiedene Facetten der Populärkultur (insbesondere Volks- und Kunstmärchen), die der Nationalsozialismus entweder unterdrückte oder für seine Ideologie manipulierte, wieder aufleben. Strukturell und inhaltlich verbindet Grass' Roman die Verfolgung ‚entarteter‘ Kunst mit der Verfolgung und Ausrottung ‚entarteter‘ Menschen, für die der verfolgte Zwerg Oskar zur zentralen Metapher und Stimme wird. Der groteske Körper Oskars bildet in seinem Überleben und subversiven Praktiken gegen die diktatorische Autorität einen alternativen Diskurs gegen NS-Körperideale, die vor allem von Rezeptionen der klassischen Kunst beeinflusst waren. Durch eine Reihe intertextueller Bezüge zur Märchen-Tradition und seine Ästhetik des Grotesken erschafft der Roman eine irrationale Gegenkultur, die sich dem zerstörenden Rationalismus der Nazi-Biopolitik und der Kontinuität dieses Eugenik-

Gedankens im Nachkriegsdeutschland entgegenstellt, wobei gleichzeitig die Absurdität der *Stunde Null*¹ entlarvt wird.

II Die politische Perzeption des Körpers im Dritten Reich: Biopolitik und Biokultur

Die Blechtrommel setzt sich kritisch mit dem Körperideal des Nationalsozialismus auseinander. Die ästhetischen Ideale des Nazismus zur künstlichen Repräsentation der Körper waren vor allem von den Vorbildern der griechischen Antike bestimmt, die der Nationalsozialismus an seine eigenen Rassentheorien anzupassen versuchte. Im Gegensatz zu Heinrich Himmlers eigener Vision einer idealisierten germanischen Vorgeschichte, laut welcher die kulturelle Überlegenheit der Germanen sie von allen anderen Zivilisationen unterschied,² wandte Adolf Hitler seine Aufmerksamkeit der klassischen Antike zu. Hitler hielt es für selbstverständlich, dass die Griechen der Antike tatsächlich Deutsche waren und umgekehrt die Deutschen Griechen sein müssten,³ eine Vorstellung, die in Deutschland schon seit dem 18. Jahrhundert präsent war.⁴

Alfred Rosenberg formulierte in *Der Mythos des 20. Jahrhunderts* eine ‚arische‘ Geschichtsschreibung und Weltdeutung. Er versicherte, dass das arische, nordische Volk, die Wiege mehrerer eurasischer Zivilisationen war, darunter der griechischen. Die Beziehung mit der Antike war nicht einfach eine Nachahmung, sondern vielmehr eine Identifizierung auf der Basis einer rassischen Identität. Rosenbergs Beschreibung des prototypischen Griechen musste folglich mit der idealisierten Vision des zeitgenössischen Deutschen übereinstimmen: hochgewachsen, blond, blaue Augen, heller Teint.⁵ Der Rassentheoretiker Hans F. K. Günther behauptete seinerseits, dass die vollkommenste Materialisierung der nordischen Rasse im klassischen griechi-

¹ Der Begriff „Stunde Null“ bezieht sich auf die historische und angeblich unzerbrechliche Zäsur, die den vollständigen Zusammenbruch des NS-Staates vom unmittelbaren Neubeginn Deutschlands trennte. Diese Metapher wurde als populäres Schlagwort in der Umgangssprache und in der Berichterstattung über das Kriegsende benutzt. Dahinter stand die Vorstellung „von der totalen Niederlage als Endpunkt und Ausdruck von Hoffnungslosigkeit, aber auch von Chancen für einen vollständigen politischen und gesellschaftlichen Neuanfang“. (Christoph Kleßmann: „1945 – welthistorische Zäsur und ‚Stunde Null‘“, in *Docupedia-Zeitgeschichte*, <https://docupedia.de/zg/1945>, zuletzt aufgerufen am 13.06.2022.)

² Himmler war der festen Überzeugung, dass archäologische und prähistorische Untersuchungen die Vorherrschaft der antiken Deutschen unwiderlegbar beleben würden. Zu diesem Zweck gründete er 1935 die „wissenschaftliche“ Gruppe *Ahnenerbe*, die bald zu einem angesehenen und gut ausgestatteten Think-Tank heranwuchs, obwohl die riesigen Erwartungen nie erfüllt wurden. Trotz eifriger Suche und fleißiger Fälschungen fand sich nie eine Spur der hoch entwickelten und technologisch überlegenen Zivilisation, die Himmler vorschwebte. (Vgl. Heather Pringle: *The Master Plan. Himmler's Scholars and the Holocaust*, New York, NY 2006, S. 8–9 und S. 113–114; Johann Chapoutot: *Der Nationalsozialismus und die Antike*, Darmstadt 2014, S. 85–90.)

³ Bei einem Tischgespräch am 4. Februar 1942 behauptete Hitler z. B. Folgendes: „Der Germane musste nach einem sonnigen Klima, um seine Fähigkeiten entwickeln zu können. In Griechenland und Italien konnte sich der germanische Geist erst entfalten. Im Laufe vieler Jahrhunderte ist er dann dahin gekommen, ein menschenwürdiges Dasein auch im nordischen Klima einzurichten“. (Zit. nach Henry Picker: *Hitlers Tischgespräche im Führer Hauptquartier*, Stuttgart 1976, S. 101.)

⁴ Vgl. Toon Van Houdt: „The imperfect body in Nazi Germany: ancient concepts, modern technologies“, in: Christian Laes (Hrsg.): *Disability in Antiquity*, New York, NY 2017, S. 468–479, hier: S. 470.

⁵ Alfred Rosenberg: *Der Mythos des 20. Jahrhunderts: Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit*, München 1934, S. 34–35. Griechische Männer und Frauen, die nicht diesem Stereotyp des hohen, schönen und athletischen Ariers entsprachen, wurden kurzerhand als unreine Griechen „disqualifiziert“. Etwa Sokrates gehörte nach Rosenberg zu den „unterjochten ostisch-orientalischen Rassentypen“; Sokrates war nicht nur ein typisches Produkt der Rassenmischung, er hatte mit seiner Lehre auch in hohem Maße zu dieser Hybridisierung beigetragen und so das rassisch reine und elitäre Bildungsideal der echten, wahren Griechen untergraben. (Vgl. ebd., S. 284–287.)

schen Mann zu finden war.⁶ Die Eingliederung der alten Griechen in die nordische Rasse erfolgt ebenfalls auf Basis physiognomischer Überlegungen: Nach Günther verrät das Aussehen eines Menschen auf absolut zuverlässige Weise seine rassische Herkunft und seine vererbten geistigen Eigenschaften. Durch die Blutsverwandtschaft zwischen Deutschen und Griechen wurde das griechische Schönheitsideal als Beispiel dargestellt: Der antike Aphorismus – eine schöne Seele in einem schönen Körper – galt auch für das deutsche Volk.

Nach dem Prinzip der „Körperschönheit als Lebenswert“⁷ waren die Nazis der Ansicht, dass ein gesunder Geist nur in Individuen mit einem entwickelten und ästhetisch geeigneten Körperbau zu finden sei. Hässlichkeit war nicht nur ein ästhetisches Urteil, sondern mehr noch ein Kriterium dafür, jemanden als amoralisch, minderwertig⁸ oder sogar lebensunwürdig zu betrachten. Im Gegensatz zur überlegenen nordischen Rasse gibt es andere Rassen, die ihr sowohl physisch als auch psychisch unterlegen sind. Juden zum Beispiel unterliegen im nationalsozialistischen biopolitischen Gedanken einer extrem negativen rassistisch-physiognomischen Beschreibung. Ihr klappriger Körperbau, ihre unvollkommenen Gesichtszüge und sogar ihre Missbildung sind Elemente, die eine neurotische und hysterische Persönlichkeit kennzeichnen.⁹ Es war die Aufgabe des Reiches, alle minderwertigen Elemente zu beseitigen, deren körperliche und geistige Eigenschaften eine Degeneration des gesunden arischen Körpers bedeuteten.

Die Kunstpolitik unterlag dem Führerprinzip.¹⁰ Hitler begriff den Staat als Gesamtkunstwerk und übertrug biologische Metaphern auf gesellschaftliche und artistische Phänomene. Die deutsche Gesellschaft sollte dementsprechend einer biopolitischen und „biokulturellen“ Regeneration ausgesetzt sein, die die Kräfte der Dekadenz beenden und eine totale Erneuerung herbeiführen sollte.¹¹ Die Ausrottung der körperlichen Entartung ging also Hand in Hand mit der Beseitigung der Entartung in der Kunst. Die Mission des Nationalsozialismus war es, das Hässliche und Groteske im menschlichen Körper und im künstlerischen Ausdruck zu beseitigen. Die Kunstwerke im Dritten Reich wurden daher als ‚artgemäß‘ oder ‚entartet‘ klassifiziert. Den Inbegriff dieser Dichotomie findet man in zwei Kunstaussstellungen des Jahres 1937 unter den Titeln *Große Deutsche Kunstaussstellung* und *Entartete Kunst*.

Die *Große Deutsche Kunstaussstellung*, die achtmal von 1937 bis 1944 im Münchener Haus der Deutschen Kunst stattfand, sollte die Beispiele der vom Reich akzeptierten Kunst zeigen. Die Sammlung bestand vor allem aus bukolischen und sentimentalen Landschaften sowie aus muskulösen, glatten und idealisierten Figuren, und vereinte so den Publikumsgeschmack mit dem arisierten Neoklassizismus, den der Nationalsozialismus übernommen hatte. Der Katalog präsentierte eine Vielzahl von jungen männlichen Körpern, die von griechischen Vorbildern

⁶ Hans F. K. Günther: *Kleine Rassenkunde des deutschen Volkes*, München 1934, S. 21–25.

⁷ Vgl. Klaus Wolbert: *Die Nackten und die Toten des „Dritten Reiches“: Folgen einer politischen Geschichte des Körpers in der Plastik des deutschen Faschismus*, Gießen 1982, S. 165.

⁸ Wie Umberto Eco in seiner *Geschichte der Hässlichkeit* darlegt, war das griechische Ideal der Vollkommenheit im Konzept *kalokagathia* ausgedrückt: der Bindung von *kalós* (gut) und *agathós* (schön). Auf der Grundlage dieses Ideals entwickelte die griechische Zivilisation eine umfangreiche Literatur über die Beziehung zwischen physischer Hässlichkeit und moralischer Hässlichkeit. (Vgl. Umberto Eco: *Die Geschichte der Hässlichkeit*, München 2007, S. 23.)

⁹ Vgl. Richard Gray: *About Face: German Physiognomic Thought from Lavater to Auschwitz*, Detroit 2004, S. 219–272.

¹⁰ Vgl. Marlies Schmidt: *Die Große Deutsche Kunstaussstellung 1937 im Haus der deutschen Kunst zu München: Rekonstruktion und Analyse*, Halle 2012, S. 11.

¹¹ Ebd., S. 11–13.

inspiriert waren, teilweise oder vollkommen nackt, aber ohne jegliches Anzeichen von Sexualität. Die oft militarisierten arischen Figuren sollten dem Publikum eine „Schönheit ohne Sinnlichkeit“¹² ausstrahlen; sie repräsentierten ein ästhetisches Ideal, das in der Nacktheit am deutlichsten zum Ausdruck kam, während sie gleichzeitig die Ordnungs- und Moralprinzipien, auf denen die bürgerliche Gesellschaft beruhte, respektieren mussten.

Wie Susan Sontag andeutet, begründet sich die faschistische Ästhetik in der Utopie körperlicher Perfektion.¹³ In der *Großen Deutschen Kunstausstellung* gab es nur Platz für perfekte Körper. Der faschistische Körperkult behält sich das Recht vor, zu entscheiden, welche Körper schön und erbesund sind und welche Abscheu und Ekel erregen. Diese waren in der Ausstellung *Entartete Kunst* zu finden. Die Ausstellung, die 1937 ebenfalls in München in den Hofgarden-Arkaden eröffnet wurde, sollte eine Vision von allem Hässlichen und Unanständigen vermitteln, von jenen degenerierten Elementen, die den legitimierte Schönheitsvorstellungen widersprachen. Die Gemälde und Skulpturen der Ausstellung, insgesamt 650 konfiszierte Kunstwerke aus 32 deutschen Museen, spiegelten angeblich das Leben während der Weimarer Republik wider und zeugten von einem moralischen Abgrund, aus dem das NS-Regime das deutsche Volk gerettet hatte. Die Vertreter dieser Unmoral waren die Körper von Männern und Frauen, die nichts als anders ‚entartet‘ klassifiziert wurden. Der nationalsozialistische biokulturelle Gedanke drückte also seine Moral, wie Georg Mosse anmerkt, „in terms of generally accepted ideals of beauty while projecting its fears and ideas of ugliness onto the very groups the National Socialist were eventually determined to exterminate: Jews, homosexuals, habitual criminals, and the mentally disturbed“.¹⁴ Die moderne Kunst des Dadaismus, Kubismus oder Expressionismus verband Hitler mit „missgestalteten Krüppeln und Kretins, Frauen, die nur abscheuerregend wirken können, Männer, die Tieren näher sind als Menschen, Kinder, die, wenn sie so leben würden, geradezu als Fluch Gottes empfunden werden müssen“.¹⁵

III Märchen und die Ästhetik des Grotesken

Die Blechtrommel stellt diese Verbindung zwischen der Marginalisierung ‚entarteter Kunst‘ und der Ausrottung ‚entarteter Körper‘ dar und versucht, sie zu untergraben. Diese Subversion geschieht durch den Rekurs auf verschiedene Elemente von Volks- und Kunstmärchen, die zum größten Teil das Textsubstrat des Romans ausmachen.¹⁶ In Grass' Roman findet man vor allem

¹² Georg Mosse: „Beauty without sensuality/The exhibition *Entartete Kunst*“, in: Stephanie Barron: „*Degenerate Art*“: *The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, Los Angeles, CA und New York, NY 1991, S. 25–31, hier: S. 25.

¹³ Susan Sontag bezieht sich in ihrem Essay konkret auf Leni Riefenstahls propagandistischen Dokumentarfilm *Olympia*. Der Film verherrlicht den jungen, athletischen Körper, den der Nationalsozialismus zum Modell erheben wollte. Klassische Skulpturen werden mit nackten Sportlern verglichen. Die Athleten, die sich an dem ästhetischen Ideal nicht anpassten, wurden aus dem Film ausgeschlossen, auch wenn sie in seinen Wettbewerben gewonnen hatten. Wie es Sontag erklärt: „Painters and sculptors under the Nazis often depicted the nude, but they were forbidden to show any bodily imperfections. Their nudes look like pictures in physique magazines; pinups which are both sanctimoniously asexual and (in a technical sense) pornographic, for they have the perfection of a fantasy“ (Vgl. Susan Sontag: „Fascinating Fascism“, in: dies.: *Under the Sign of Saturn*, New York, NY 1981, S. 73–105, hier: S. 92.)

¹⁴ Mosse: „The exhibition *Entartete Kunst*“, S. 29.

¹⁵ Zit. nach Klaus Peter Schuster: *Die „Kunststadt“ München 1937: Nationalsozialismus und „Entartete Kunst“*, München 1988, S. 250.

¹⁶ Vgl. Janice Mouton: „Gnomes, Fairy-Tale Heroes, and Oskar Matzerath“, in *The Germanic Review*, Jg. 56 (1981), H. 1, S. 28–33, hier: S. 29.

intertextuelle Bezüge zu vier Märchen, die sich über den Bezug zum Protagonisten von Grass' Roman begründen: „Der Zwerg Nase“ und „Die Geschichte von dem kleinen Muck“ von Wilhelm Hauff, „Daumesdick“ und „Des Schneiders Daumerling Wanderschaft“ von den Brüdern Grimm. In Märchen herrscht oft eine Ästhetik des Grotesken, des Deformierten.¹⁷ Die Groteske, wie es Michail Bachtin erfasst, stellt sich direkt dem klassischen ästhetischen Ideal gegenüber zugunsten des Obszönen, des Blasphemischen, des Humors und des Karnevalistischen.¹⁸

Der einzige Nutzen, den der Zwerg nach Ansicht der Anderen besitzt, liegt oft in der Verdinglichung und Marktfähigkeit seines Körpers. In „Daumesdick“ versuchen zwei Räuber, den Protagonisten zu kaufen, um ihn als öffentliche Attraktion in der Stadt zu präsentieren und daraus einen ökonomischen Nutzen zu ziehen;¹⁹ in „Der Zwerg Nase“ will ein Barbier Jakobs missgestalteten Körper als Rarität ausstellen, um Kunden für sein Geschäft zu gewinnen.²⁰ Man beobachtet in diesen Passagen eine Reminiszenz an Zirkusse, Karnevale oder populäre *freak shows*, die im 18. und 19. Jahrhundert oft Spektakel mit Zwergen enthielten.²¹ Michel Foucault behauptete, dass zu Beginn der Aufklärung „die große Einsperrung“²² stattgefunden hatte, die Einschließung in Anstalten zahlreicher europäischer Städte der als ‚verrückt‘ signalisierten Menschen und mit ihnen alle, die nach den ausgrenzenden Kriterien der Normalität als ‚abnormal‘ galten. Nach der symbolischen und physischen Trennung zwischen dem Wahnsinnigen und dem Nicht-Wahnsinnigen, dem Normalen und dem Abnormalen blieben Wahnsinn und Abnormalität abgesondert, aber gleichzeitig wurden sie zu einem Objekt des Spektakels. Sie wurden in der Gesellschaft ausgestellt, aber jenseits der Gitter.²³ Zahlreiche Märchen, aber auch *Die Blechtrommel*, gehen von einer Marginalisierung der körperlichen Andersartigkeit aus, die auf der kommerziellen Objektivierung des Körpers beruht.

Mit dieser Ästhetik des Grotesken, des Deformierten, der Andersartigkeit versucht Günter Grass, die tödlichen Folgen der Nazi-Körperpolitik und Idealen zu repräsentieren, und sich gleichzeitig diesen entgegenzusetzen. Das wird schon an der Hauptfigur des Romans ersichtlich. Der Protagonist Oskar ist ein kleinwüchsiger Mensch, der als solcher ständig mit Zwergen verglichen und auch öffentlich beleidigt wird. Zwerge sind mythische-literarische Figuren, die in Märchen mit grotesken Körpern, mit Krankheit und Behinderung assoziiert werden.²⁴ Der Status Oskars als potenzielles Opfer der nationalsozialistischen Euthanasie ist somit unmittelbar mit seinem (fremdbestimmten) mythisch-literarischen Status verbunden. „Dwarves or dwarf-like figures“ – deutet Peter Arnds an – „were not particularly popular among Nazi ideologues, who considered them un-heroic and *artfremd* [Herv. i. O.]“.²⁵

¹⁷ Vgl. Ann Schmiesing: *Disability, Deformity, and Disease in the Grimm's Fairy Tales*, Detroit 2014, S. 1–22.

¹⁸ Vgl. Michail Bachtin: *Rabelais und seine Welt*, Frankfurt am Main 1987, S. 24.

¹⁹ Vgl. Jakob Grimm und Wilhelm Grimm: „Daumesdick“, in: dies.: *Grimms Märchen*, Neuss 2021, S. 237–242, hier: S. 237.

²⁰ Vgl. Wilhelm Hauff: „Der Zwerg Nase“, in: ders.: *Hauffs Märchen*, Köln 2006, S. 118–144, hier: S. 128.

²¹ Am Ende des 18. Jahrhunderts gab es kaum noch ‚Zwerge‘, die im Hof arbeiteten, und die meisten entschieden sich dafür, vor einem größeren Publikum in Wanderausstellungen zu spielen. (Vgl. Betty Adelson: *The Lives of Dwarfs: Their Journey from Public Curiosity toward Social Liberation*, New Brunswick, NJ 2005, S. 21.)

²² Michel Foucault: „Die große Einsperrung“, in: ders.: *Schriften in vier Bänden I*, Frankfurt am Main 2002 (1972), S. 367–382.

²³ Michel Foucault: *Wahnsinn und Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1969 (1961), S. 139–140.

²⁴ Mouton: „Gnomes“, S. 29.

²⁵ Peter Arnds: *Representation, Subversion, and Eugenics in Günter Grass's The Tin Drum*, New York, NY 2004, S. 24.

Die Blechtrommel teilt gewisse strukturelle und inhaltliche Parallelismen mit Volks- und Kunstmärchen über Zwerge: die groteske Verwandlung des Körpers des Zwerges; die Reduktion des Zwerges auf seinen grotesken Körper; sein Wunsch zu fliehen und sich vor der Belästigung und Verfolgung, die er erleidet, zu verstecken; seine dysfunktionale Beziehung mit seinen Eltern; der Spott und die öffentliche Zurschaustellung des Zwergs; die Notwendigkeit, seine Nützlichkeit zu demonstrieren, um in seiner gesellschaftlichen Umgebung nicht als irrelevant und nutzlos eingestuft und daher Opfer der Ausgrenzung zu werden; die magischen Waffen, über welche der Zwerg verfügt, um in seinem feindseligen Umfeld zu überleben; und das temporale Bündnis des Zwerges mit den Machtstrukturen, die ihn unterdrücken, als Überlebensmechanismus.²⁶ Oskar wird im Roman durch seine Assoziationen mit der Märchen-Tradition das Objekt der NS-Biopolitik, aber auch das Subjekt eines aktiven Widerstandes gegen sie.

IV Eugenik, Euthanasie und Körperpolitik: Die nationalsozialistische Disziplinar- und Biomacht in *Die Blechtrommel*

Der dreijährige Oskar ist wegen seines Kleinwuchses, körperlichen Missbildungen und angeblichen geistigen Rückstands ein offensichtliches Ziel des eugenischen Programms des Dritten Reiches. Trotz der Meinung der Behörden, seiner Familie und aller Erwachsene um ihn herum hat Oskar aber keine geistige Behinderung, sondern tut, als ob er sie hätte, als Fluchtmechanismus von der Welt der Erwachsenen. Er behauptet, er gehöre „zu den hellhörigen Säuglingen, deren geistige Entwicklung schon bei der Geburt abgeschlossen ist und sich fortan nur noch bestätigen muss“.²⁷ Weiterhin ist seine körperliche Behinderung nicht zufällig, sondern geht auf seine eigene Initiative zurück:

Ich blieb der Dreijährige, der Gnom, der Däumling, der nicht aufzustockende Dreikäsehoch blieb ich, [...] um nicht als einundzweiundsiebzig größer, sogenannter Erwachsener, einem Mann, der sich selbst vor dem Spiegel beim Rasieren mein Vater nannte, ausgeliefert und einem Geschäft verpflichtet zu sein, das nach Matzeraths Wunsch, als Kolonialwarengeschäft einem einundzwanzigjährigen Oskar die Welt der Erwachsenen bedeuten sollte.²⁸

Sein Wunsch nach Unabhängigkeit von der Welt der Erwachsenen durch ein kindliches Aussehen und Benehmen wird jedoch seine spätere Ausgrenzung und Verfolgung im Dritten Reich verursachen. Oskar ist vor allem ein potenzielles Opfer des 1939 entstandenen und heimlich ausgeführten Kinder-Euthanasie Programms. Zur Durchführung des Programms schuf die Kanzlei des Führers die fiktive Organisation „Reichsausschuß zur wissenschaftlichen Erfassung von erb- und anlagebedingten schweren Leiden“, die durch das Innenministerium Hebamme und Ärzte zwang, die Behörden über alle Neugeborene oder Kinder unter drei Jahren mit körperlichen und/oder geistigen Behinderungen zu informieren. Die Kinder wurden später in sogenannten „Kinderfachabteilungen“ gebracht, wo sie nach einer ärztlichen Untersuchung mit Injektionen oder Tabletten von Phenobarbital oder Morphin getötet wurden.²⁹

²⁶ Ebd., S. 35.

²⁷ Günter Grass: *Die Blechtrommel*, Frankfurt am Main und Hamburg 1966, S. 35.

²⁸ Ebd., S. 47.

²⁹ Vgl. Henry Friedlander: *The Origins of Nazi Genocide: from euthanasia to the final solution*, Chapel Hill 1995, S. 44–48; Ernst Klee: „Euthanasie“ im NS-Staat. Die „Vernichtung lebensunwerten Lebens“, Frankfurt am Main 1986, S. 306–307.

In mehreren Passagen des Romans versuchen Nazi-Behörden Oskars Vater zu überzeugen, ihn zu dem Programm anzumelden – da die Einwilligung der Eltern notwendig war – und so seinen Tod schriftlich zu garantieren. Oskars Eltern teilen tatsächlich die Logik der biopolitischen Rationalität und empfinden Oskar oftmals als eine ökonomische Last und ein Wesen, das wegen seiner Behinderung und nicht normativen Körpers lebensuntüchtig ist. Insbesondere seine Stiefmutter Maria zeigt eine fast völlige Gleichgültigkeit gegenüber Oskars Leben und erfüllt damit in Bezug auf ihn den Archetyp der bösen Stiefmutter von vielen Märchen. Sie behauptet, dass Oskar ein Wesen ohne Lebenswille sei, indem sie sagt, er „weiß nicht zu leben und weiß nicht zu sterben!“³⁰ Ihre Worte sind eine direkte Anspielung auf die 1920 entstandene und einflussreiche Broschüre *Die Freigabe der Vernichtung lebensunwerten Lebens*, in welcher sich die Rassenhygieniker Alfred Hoche und Karl Binding mit dem Begriff „lebensunwerten Lebens“ befassen. Von den lebensunwerten Individuen, wie die sogenannte „unheilbar Blödsinnigen“ behauptet Binding, sie hätten „weder den Willen zu leben, noch zu sterben“.³¹ Maria reproduziert in ihrer Argumentation den Diskurs der nationalsozialistischen Biopolitik. Sie nennt Oskar „eine verfluchte Drecksau, einen Giftzwerg, einen übergeschnappten Gnom, den man in die Klapsmühle stecken müsse“.³² Indem Maria ihn einen Gnom nennt, reduziert Maria Oskar auf ein Wesen aus einem Märchen, ein Wesen aus einer anderen Welt, und beraubt ihn damit seiner Menschlichkeit, genau wie die Nazis Behinderte und Juden als den Tieren unterlegen betrachteten.

Angesichts des Ostrazismus, den er sowohl in der privaten als auch in der öffentlichen Sphäre erleidet, muss Oskar seine Nützlichkeit für eine Gesellschaft demonstrieren, die ihn ausgrenzt. Aus diesem Grund alliiert sich Oskar mit den Machtstrukturen in der Form, dass er für die deutschen Soldaten an der Front in Theateraufführungen spielt. Oskar muss seine Nützlichkeit als Künstler in einem Staat beweisen, „der seine Bürger streng nach Verwertbarkeit selektiert“.³³ Solange es ihm gelingt, die Nazis mit seiner Kunst zu unterhalten, kann er der Beurteilung als „Ballastexistenz“³⁴ nach der eugenischen Logik entgehen.

Oskar findet aber auch Gelegenheiten, durch seine Kunst das biopolitische Verfahren des Nationalsozialismus zu stören. Beispiel dafür ist die bekannte Passage, in der Oskar mit seiner Trommel ein Parteitreffen der NSDAP auflöst. Oskar versteckt sich unter der Parteitribüne und nach dem Vorbild von Daumesdick, der aus dem Bauch des Wolfes schreit, um gerettet zu werden, gelingt es Oskar mit seiner Trommel, die Militärmusik, die die Kundgebung anführt, aus dem Takt zu bringen, um mit einem neuen Walzerrhythmus das Publikum zum Tanzen einzuladen und den Befehlen, die die Naziführer von der Tribüne aus verkünden, zu widersprechen. Hier wandelt Grass das Bild von Daumesdicks Schrei, um es in einen neuen politischen Kontext einzubinden, in dem Oskars Aktivität als ein Widerstandsakt erscheint. Die Szene gewinnt auch angesichts der Disziplinarmacht des Nationalsozialismus an Bedeutung. Die

³⁰ Grass: *Die Blechtrommel*, S. 299.

³¹ Alfred Hoche und Karl Binding: *Die Freigabe der Vernichtung lebensunwerten Lebens: Ihr Mass und ihre Form*, Leipzig 1920, S. 31.

³² Grass: *Die Blechtrommel*, S. 238.

³³ Klee: „Euthanasie“ im NS-Staat, S. 45.

³⁴ Dieser Begriff, der in den nationalsozialistischen biopolitischen Diskursen sehr häufig vorkam, stammte gleichfalls aus Hoche und Bindings Text. Sie beklagten die Verschwendung nationaler Ressourcen für die Erhaltung der Behinderten in öffentlichen Einrichtungen. Sie am Leben zu erhalten, entzöge dem Volksvermögen ein enormes Kapital in Form von Nahrung, Kleidung oder Heizung, und alles „für einen unproduktiven Zweck“. (Binding/Hoche: *Die Freigabe der Vernichtung lebensunwerten Lebens*, S. 54.)

Disziplinarmacht zielte auf eine Unterwerfung des Körpers ab, auf seine Fügsamkeit, eine physische und symbolische Aufrichtung des Körpers. Der aufrechte Körper war das Spiegelbild eines eisernen Willens und Charakters, den der Nazismus durchsetzen wollte.³⁵ Der gebeugte Körper, den der Nazismus mit Entartung und Erbkrankheit in Verbindung brachte, wurde im Gegenteil mit der Figur des Juden assoziiert.³⁶ Oskar und sein grotesker Buckel kontrastieren mit der Bildersymbolik des aufrechten Körpers und werden deswegen von der NS-Biopolitik als eine biologische Drohung zur nationalen Erbgesundheit betrachtet. Mit seiner Trommel ersetzt Oskar in der Tribünenszene aber die starren und unbeweglichen Figuren der Zuschauer*innen in militärischer Haltung mit dem beschwingten und energischen Rhythmus seiner Musik, die die Starrheit der Disziplinarmacht auflöst.

Die Utopien der nationalsozialistischen Disziplinarmacht und Körperkultur personifiziert im Roman der Pfadfinderführer Greff, der im Roman den Gegensatz zu Oskars grotesken Körper darstellt. Die Leibesübung und die Sportkultur wurden im Dritten Reich zu einem grundlegenden Mittel der Körperdisziplinierung, wobei Jugendsportorganisationen und Eliteschulen mit einer stark militärisch geprägten Leibeserziehung gefördert wurden.³⁷ Greff ist zuständig für die richtige Ausbildung und Disziplinierung seiner Pfadfinder durch strenge Leibesübungen, ein Spektakel, das Oskar zu Recht als eine „verklemmte Erotik“³⁸ verachtet. Greff zelebriert und kultiviert die Schönheit seines eigenen Körpers und seiner Pfadfinder nach den nationalsozialistischen Körperidealen: „Greff liebte das Straffe, das Muskulöse, das Abgehärtete. Wenn er Natur sagte, meinte er gleichzeitig Askese. Wenn er Askese sagte, meinte er eine besondere Art von Körperpflege. Greff verstand sich auf seinen Körper. Er pflegte ihn umständlich“.³⁹ Durch hyperbolische Leibesübungen und das Annehmen einer Freikörperkultur versucht Greff, sich den Maßstäben des Nationalsozialismus anzupassen; Maßstäben, die das Groteske und das Entartete von Oskars kleinwüchsigen Körper nicht akzeptieren, was ihm wohl bewusst ist: „Mich konnte Greff weder begeistern noch erziehen. Auch war Oskar nicht sein Typ. Hätte ich mich zum Wachstum entschließen können, wäre ich vielleicht zu seinem Typ geworden“.⁴⁰ Oskars Vertreibung aus dem regulierten Schulwesen und damit aus dem normalisierten Sportunterricht bedeutet sowohl einen Mechanismus sozialer Ausgrenzung als auch eine Ablehnung seines eigenen Körpers, der nicht den normativen Maßstäben des Nationalsozialismus entspricht.

Der ‚seltsame‘ und ‚abnormale‘ Charakter von Oskars Körper macht ihn auch zum skopophilischen Objekt der wöchentlichen Inspektionen von Dr. Hollatz, der ihn wie eine medizinische Anomalie behandelt, einen Freak, den er mit seinem klinischen Blick verfremdet. Neben der routinemäßigen Unterwerfung unter die nationalsozialistische Gesundheitsbehörde und der

³⁵ Vgl. Bernd Jürgen Warneken: „Bürgerliche Emanzipation und aufrechter Gang. Zur Geschichte eines Haltungsideals“, in: *Das Argument*, Jg. 32 (1990), H. 179, S. 39–52, hier: S. 45; Siegfried Kaltenecker: „Weil aber die vergessenste Fremde unser Körper ist: Über Männer-Körper Repräsentationen und Faschismus“, in: Marie-Luise Angerer: *The Body of Gender: Körper. Geschlechter. Identitäten*, Wien 1995, S. 91–109, hier: S. 91.

³⁶ Vgl. Daniel Wildmann: *Begehrte Körper: Konstruktion und Inszenierung des „arischen“ Männerkörpers im „Dritten Reich“*, Würzburg 1998, S. 79.

³⁷ Vgl. Arnd Krüger: „Breeding, Rearing and Preparing the Aryan Body: Creating Supermen the Nazi Way“, in: James Anthony Mangan: *Shaping the Superman: Fascist Body as Political Icon – Aryan Fascism*, New York, NY 2013, S. 65–99, hier: S. 82–84.

³⁸ Grass: *Die Blechtrommel*, S. 94.

³⁹ Ebd., S. 241.

⁴⁰ Ebd., S. 244.

fast völligen Verlassenheit, die er von seinen Eltern erleidet, findet Oskar in seiner Nachbarschaft auch ein lebensfeindliches Umfeld vor. Wie der Protagonist von „Die Geschichte von dem kleinen Muck“, der wegen seiner Größe von einer Gruppe Kinder verfolgt wird,⁴¹ wird Oskar von den Kindern seiner Nachbarn belästigt, die ihn zwingen, eine ekelhafte Suppe aus Speichel, Ziegelstücken, Fröschen und Urin zu trinken. Wie Bachtin betont, steht das Groteske in engem Zusammenhang mit der „Degradierung“, d. h. dem Ersatz des Erhabenen, Geistigen, Idealen und Abstrakten durch das Materielle und Körperliche. Konkret bedeutet die Degradierung oft sexuelle Vulgarität und skatologische Bilder:

Der groteske Körper ist [...] ein werdender. Er ist nie fertig und abgeschlossen, er ist immer im Entstehen begriffen und erzeugt selbst einen weiteren Körper; er verschlingt die Welt und lässt sich von ihr verschlingen [...]. So ignoriert die künstlerische Logik des grotesken Motivs die geschlossene, gleichmäßige und glatte (Ober-)Fläche des Körpers und fixiert nur seine Auswölbungen und Öffnungen, das, was über die Grenzen des Körpers hinaus-, und das, was in sein Inneres führt.⁴²

Das nationalsozialistische Ideal des asexuellen Körpers, perfekt und abstrakt, sauber und hygienisch, scheint hier durch eine groteske Übertragung auf die Ebene des Obszönen und Vulgären unterlaufen zu werden.

Im Laufe des Romans wird das Groteske für Oskar zu einer Waffe, mit der er die biopolitische und disziplinarische Macht des Nationalsozialismus unterläuft. Im Gegensatz zu den eugenischen Kategorien wie „Entartung“ und den normativen Körperstandards benutzt Oskar als Werkzeug seiner Subjektivität genau das, was abgelehnt wird: seinen Körper. Zwerge besitzen in Märchen üblicherweise eine magische Waffe, die ihnen in feindseligen Umfeldern Schutz bietet. Der kleine Muck hat z. B. einen Zauberstab, mit dem er Schätze finden kann;⁴³ in „Der Zwerg Nase“ besitzt der Protagonist unglaubliche Kochkünste, die ihn für den Herzog nützlich machen und das Überleben sichern.⁴⁴ Oskars persönliche Waffe sind seine „zersingende“ Stimme und seine Trommel, mit denen er nicht nur seine Existenz verteidigt, sondern auch bestätigt: „[M]ir jedoch war Oskars Stimme über der Trommel ein ewig frischer Beweis meiner Existenz; denn solange ich Glas zersang, existierte ich, solange mein gezielter Atem dem Glas den Atem nahm, war in mir noch Leben“.⁴⁵

Roman Jakobson benutzte den Begriff der phatischen Funktion als Bezeichnung für die Sprachverwendung, mit der die Sprechenden überprüfen, ob der Kommunikationskanal zwischen Sender und Empfänger richtig funktioniert und die Nachricht ohne Unterbrechung ankommt. Die phatische Funktion kommt der metalinguistischen Funktion der Sprache nahe: Sie prüft, ob Sender und Empfänger denselben Code verwenden.⁴⁶ In Anlehnung an Jakobson spricht Slavoj Žižek von „phatischer Gewalt“, einer Art von Gewalt, deren Ziel gerade darin besteht, einen Weckruf zu machen. Es ist ein Beharren auf Anerkennung, ein direktes Bemühen, sich sicht- und hörbar zu machen. Mit phatischer Gewalt will sich der Sender bemerkbar

⁴¹ Vgl. Wilhelm Hauff: „Die Geschichte von dem kleinen Muck“, in: ders.: *Hauffs Märchen*, Köln 2006, S. 71–86, hier: S. 72.

⁴² Vgl. Bachtin: *Rabelais und seine Welt*, S. 358–359.

⁴³ Vgl. Hauff: „Die Geschichte von dem kleinen Muck“, S. 82.

⁴⁴ Vgl. Hauff: „Der Zwerg Nase“, S. 135.

⁴⁵ Grass: *Die Blechtrommel*, S. 300.

⁴⁶ Roman Jakobson: *Language in Literature*, Cambridge und London 1987, S. 68–69.

machen; er will sich vergewissern, dass sein Kommunikationskanal mit anderen richtig funktioniert und dass sein Code verstanden wird.⁴⁷

Oskars Trommel und Stimme fungieren demnach als eine einzigartige Form der phatischen Gewalt. Der Gesang, mit dem er die Gläser der Stadt zerspringen lässt, oder der Trommelwirbel, mit dem er die Ruhe der Erwachsenen um ihn herum durchbricht, heben seine eigene Existenz radikal hervor. Es ist bezeichnend, dass beide Instrumente, beide Waffen, Lärm hervorrufen. Ihr Krach und ihre Gewalt können nicht anders, als ihren Akteur sichtbar, hörbar und erkennbar zu machen. Sie behaupten: „Ja, ich bin hier“. Die Trommel und die Stimme beweisen, dass der Kommunikationskanal nicht unterbrochen ist, dass zwischen ihm, dem Sender, und der Erwachsenenwelt, seinem Empfänger, ein Kontakt besteht, der ihn davor bewahrt, in Vergessenheit zu geraten.

V Die deutsche Nachkriegszeit und die biopolitische Normativität. Die Aufrechterhaltung des normativen Gedankens

In *Die Blechtrommel* wird trotz Oskars Selbstbestätigungsversuchen deutlich, dass die biopolitische Dichotomie zwischen einem hegemonialen, erwünschten Körper und einem grotesken, marginalisierten Körper in der Nachkriegszeit fortbesteht. Der Roman entlarvt das Fortdauern eines Normativitätsgedankens, der Körper auf vielerlei Arten binär (normativ/nicht normativ, normal/abnormal) definiert und jene Körper ausschließt, die sich diesem Binarismus entziehen.

Ein strukturelles Merkmal, das *Die Blechtrommel* mit Märchen über Zwerge verbindet, ist, wie bereits erwähnt, die groteske Verwandlung des Körpers des Zwerges. Diese Verwandlung nimmt entweder die Form einer Strafe, wegen welcher der Zwerg mit einem nicht normativen, grotesken Körper leben muss; oder einer Belohnung an, dank der der Zwerg ein normatives Aussehen erreicht.⁴⁸ Eine solche Verwandlung erlebt Jakob in „Der Zwerg Nase“. Jakob ist am Anfang des Märchens „ein schöner Knabe, angenehm von Gesicht, wohlgestaltet und für das Alter von acht Jahren schon ziemlich groß“.⁴⁹ Sein Fehlverhalten erregt jedoch den Zorn einer Hexe, die ihn mit einer grotesken Körperverwandlung verflucht, sodass er die Schönheit eines ‚normalen‘ Kindes verliert und in einen „missgestalteten Zwerg“⁵⁰ verwandelt wird.

In *Die Blechtrommel* beschließt Oskar auf eigene Faust, ab dem Alter von drei Jahren keinen Fingerbreit mehr zu wachsen; eine Entscheidung, die dramatische Folgen im Rahmen der NS-Biopolitik hat. Sein Wachstum wird erst später, am Ende des Krieges, wieder einsetzen. Nach dem Tod seines dem Nationalsozialismus zugewandten Vaters entscheidet sich Oskar, symbolisch und physisch zu wachsen. Bei der Beerdigung seines Vaters erklärt sich Oskar verantwortlich für seine Stiefmutter und frühere Liebhaberin Maria und für seinen Bruder oder möglichen Sohn Kurt; er glaubt, er muss sich den Anderen endlich als Erwachsener zeigen, und dazu braucht er ein entsprechendes körperliches Wachstum. Er wirft seine Trommel auf das

⁴⁷ Slavoj Žižek: *Violence: Six sideways reflections*, New York, NY 2008, S. 93–99.

⁴⁸ Vgl. Schmiesing: *Disability*, S. 20–21. Vgl. auch Ato Quayson: *Aesthetic Nervousness: Disability and the Crisis of Representation*, New York, NY 2007, S. 34: „As can be shown from an examination of folktales from all over the world, the plot of physical and/or social deformation is actually one of the commonest starting points of most story plots, so much so that it is almost as if the deformation of physical and/or social status becomes the universal starting point for the generation of narrative emplotment as such“.

⁴⁹ Hauff: „Der Zwerg Nase“, S. 118.

⁵⁰ Ebd., S. 123.

Grab seines Vaters, lässt die Fassade des Kindes, hinter der er sich jahrelang versteckt hatte, hinter sich und ersetzt die verstorbene Vaterfigur im Familiengefüge. Die Schilderung seiner körperlichen Verwandlung weist viele Gemeinsamkeiten mit der Beschreibung in „Der Zwerg Nase“ auf, insbesondere das Wachstum der Nase und die durch die Veränderung verursachten Schmerzen.

In Hauffs Märchen wird Jakob schließlich seinen grotesken Körper los und wird wieder zu einem hübschen jungen Mann, dessen Körper ‚Normalität‘ anzeigt. Oskars Wunsch, wieder zu wachsen, führt ihn jedoch nicht in das Spektrum der Normalität zurück. Sein Wachstum betont nur seine Abnormität und den grotesken Charakter seines Körpers. Sein buckliger Körper überschreitet die Grenzen des klassischen Kanons zur ästhetischen Repräsentation des Körpers, die Geschlossenheit und Begrenzung dieses; ein Phänomen, das Bachtin mit dem Grotesken verbindet.⁵¹ Oskars Bereitschaft, sich den Mustern des bürgerlichen und erwachsenen Lebensstils der Nachkriegszeit anzupassen, beschränkt sich nicht auf seinen gescheiterten Versuch, erwachsen zu werden und einen normativen Körper zu erlangen. Der wichtigste Schritt, den Oskar tun muss, um ein gesellschaftlich akzeptiertes Leben zu führen, ist zu heiraten. Deshalb macht er Maria einen Heiratsantrag. Doch mit Marias Ablehnung werden Oskars Hoffnungen, ein akzeptierter Bürger der neuen Bundesrepublik Deutschland zu werden, zerstört. Wurde er zuvor im Nationalsozialismus als ein behindertes Kind abgelehnt und der Euthanasie-Macht des Reichs unterworfen, so wird er nun als ein deformierter und wahnsinniger Erwachsener als nutzloses Mitglied der entstehenden Nachkriegsgesellschaft ausgeschlossen. Maria verachtet Oskar, weil er für die Familie und die neue deutsche Gesellschaft nicht produktiv ist: „Wenn ich an die paar Kalorien von Oskars Krankenzulage denke, die der in zwei Tagen wegfuttert, wird mir schon schlecht“.⁵² Marias Worte stellen die biopolitische Logik des Nationalsozialismus in den Kontext der deutschen Nachkriegszeit. Implizit nennt sie Oskar einen „nutzlosen Esser“, ein häufiger Begriff bei Nazi-Eugenikern für „unproduktive Wesen“, die nur Ressourcen verschwenden.⁵³

Es ist wenig überraschend, dass Maria, die sich für die Institutionalisierung Oskars in der Zeit des Dritten Reiches einsetzte, jetzt zur Hauptvertreterin des deutschen Nachkriegsbürgertums wird, Oskar nach wie vor ablehnt und ihn völlig an den Rand der Gesellschaft drängt. Für Maria ist Oskar noch immer ein Entarteter:

Sie, die seit einigen Monaten eine gutbezahlte Arbeit in einem größeren Feinkostgeschäft zuerst als Verkäuferin, recht bald, bei ihrer Tüchtigkeit, als Kassiererin gefunden hatte, begegnete mir als nunmehr im Westen guteingebürgerte Person, war kein Schwarzhandel treibender Ostflüchtling mehr und konnte mich deshalb mit ziemlicher Überzeugungskraft ein Ferkel, einen Hurenbock, ein verkommendes Subjekt nennen.⁵⁴

Oskar muss deswegen wieder seine Nützlichkeit für eine Gesellschaft belegen, die ihn ablehnt. Dazu wird er zunächst Lehrling, ebenso wie der Protagonist von „Des Schneiders Daumerling Wanderschaft“. Unter seinem Meister Korneff arbeitet er als Steinmetz. Oskar vollzieht hier ironischerweise die Art von Arbeit, zu der er gezwungen worden wäre, wenn er nur ein paar Jahre zuvor in einem Konzentrationslager gewesen wäre. Seine Behinderung und sein

⁵¹ Vgl. Bachtin: *Rabelais und seine Welt*, S. 30.

⁵² Grass: *Die Blechtrommel*, S. 359.

⁵³ Vgl. Leni Yahil: *The Holocaust: The Fate of European Jewry, 1932–1945*, New York, NY und Oxford, S. 307.

⁵⁴ Grass: *Die Blechtrommel*, S. 393.

Wahnsinn machten ihn zu einer klaren Zielscheibe der konstanten Internierungen in das Lager-system, wo es üblich war, Häftlinge durch Zwangsarbeit zu töten („Vernichtung durch Arbeit“). Auch Oskar wäre wahrscheinlich umgekommen, was sich daran zeigt, dass er sein Werk nicht vollenden kann:

Schon nach einer Woche zeigte sich, dass meine Kräfte für grobe Steinmetzarbeiten⁵⁵ nicht reichten. Ich sollte eine bruchfrische Wand Belgisch Granit für ein vierstelliges Grab bossieren und konnte nach einer knappen Stunde kaum noch das Eisen und nur noch gefühllos den Bossierschlägel halten.⁵⁶

Die Erwähnung von Granit ist auch im Kontext des Nationalsozialismus interessant, da es eines der bevorzugten Materialien des Reichs zum Bau der monumentalen Statuen und Skulpturen, die die Vollkommenheit des arischen Körpers darstellen sollten, war.⁵⁷ Oskar arbeitet also mit demselben Material, das ihn im Krieg nicht nur getötet hätte, sondern auch dazu diente, den arischen Körper darzustellen, der die Antithese zu seinem eigenen darstellte.

Zum Überleben in der neuen produktionsorientierten Gesellschaft wählt Oskar später die bildenden Künste als Profession. Diesmal wird er zum Modell für die Studenten einer Kunstakademie, wo sein grotesker Körper ökonomisch ausbeutet wird, in einer Zeit, in der neue künstlerische Kanons gegen die starre Kunst des Nationalsozialismus etabliert wurden. Oskar stellt sich zwar freiwillig als Modell zur Verfügung, aber er hat zu diesem Zeitpunkt keine andere Möglichkeit, sich ein Einkommen zum Überleben zu versichern, weil er überall für nutzlos zur Arbeit gehalten wird. So wie er zuvor für die Nazis spielen musste, muss Oskar seinen Körper wieder künstlerisch verkaufen vor den Augen der Zuschauer, die in ihm nur eine Seltenheit sehen. Die artistische Zurschaustellung des Körpers des Zwerges und seine soziale Ausgrenzung, aber erzwungene Einbeziehung in die Mechanismen des Marktes impliziert, dass dem Individuum sein eigenes Recht auf den Körper genommen wird. Wie es auch der Fall im Dritten Reich war, hängt die Akzeptanz Oskars von der öffentlichen Ausstellung und dem kommerziellen Verkauf seines Körpers ab, also von dem Versuch, seine eigene Existenz zu kapitalisieren, was im Kapital „Madonna 49“ evident wird.

In diesem Kapitel werden zwei unterschiedliche Kunstauffassungen gegenübergestellt: einerseits eine avantgardistische Kunst voller Anklagen gegenüber der faschistischen Kunst der vorherigen Generation und ihrer verschärften Idealisierung des klassischen Körpers der Antike; andererseits eine Kunst geprägt vom faschistischen kulturellen Erbe, die klassische Formen und Harmonie liebt. Diese Haltungen personifizieren jeweils zwei Professoren in der Akademie: Professor Kuchen und Professor Maruhn. Für Kuchen drückt die groteske Figur Oskars „das zerstörte Bild des Menschen anklagend, herausfordernd, zeitlos und dennoch den Wahnsinn unseres Jahrhunderts“ aus, und als solcher müssen ihn die Studenten malen: „Zeichnet ihn nicht, den Krüppel, schlachtet ihn, kreuzig ihn, nagelt ihn mit Kohle aufs Papier“.⁵⁸

⁵⁵ Die KL Flossenbürg und Mauthausen wurden 1938 in der Nähe von SS-eigenen Granitsteinbrüchen errichtet, wo die Häftlinge Zwangsarbeit durchführen sollten, die das Material zur Befriedigung des Bau- und Architekturwahns des Dritten Reiches liefern sollten. Diese Arbeit führten oft zum Tod. (Vgl. Nikolaus Wachsmann: *KL: Die Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager*, München 2015, S. 216–220.)

⁵⁶ Grass: *Die Blechtrommel*, S. 367.

⁵⁷ Vgl. Wolbert: *Die Nackten und die Toten*, S. 100–104.

⁵⁸ Grass: *Die Blechtrommel*, S. 383.

Indem er in seinen Porträts ‚gekreuzigt‘ wird, muss Oskar die nationale Schuld Deutschlands auf sich nehmen und damit Kuchens Worte rechtfertigen.⁵⁹ Kuchen und seine Studenten schaffen eine Kunst, die bewusst auf die arische Bildersymbolik verzichtet und die Farben und Formen der Viktimisierung annimmt: Oskars sogenannter „Zigeunerblick“, seine körperlichen Missbildungen und das sozial Anklagende seines Gesichtes.⁶⁰ Hier handelt es sich offensichtlich um die Heuchelei der Nachkriegszeit, und zwar um die neuzeitliche kapitalistische Ausbeutung der eigenen Vergangenheit und der Geschehnisse des Holocausts. Historisch gesehen ist es der deutschen Gesellschaft seit dem Krieg möglich, sich durch eine Identifikation mit den Opfern wie Oskar von den Verbrechen der früheren Generation zu distanzieren.

Der Professor Maruhn hingegen ist ein Liebhaber klassischer Formen und blickt Oskar wegen seiner Proportionen feindselig an. Während Kuchen von der weitverbreiteten Heuchelei der Nachkriegszeit und der scheinbaren Sympathie für die von den Nazis verfolgten Gruppen profitiert, bleibt Maruhn den ästhetischen Idealen der Vergangenheit treu. In ihm zieht Grass also eine Kontinuitätslinie zwischen den diskriminierenden Körperpolitiken des Nationalsozialismus und den ästhetischen Vorurteilen von Westdeutschland. Obwohl Maruhn Oskars Körperbau abscheulich findet, wird er von der „Goetheschen Klarheit“⁶¹ seiner blauen Augen angezogen, Oskars einziger körperlicher Eigenschaft, die klassische Schönheit vermittelt. Maruhn verspottet seinen Kollegen Kuchen und seine Akzeptanz von Oskars grotesken Formen:

„Er, Kuchen, habe wohl nicht genug an seinen Zigeunermodellen, die er bislang angeschwärzt habe, denen er jenen in Künstlerkreisen gebräuchlichen Übernahmen Zigeunerkekuchen verdanken könne? Ob er sich nun auch an Missgeburten versuchen wolle, ob er sich mit der Absicht trage, nach jener erfolgreichen und gut verkäuflichen Zigeunerperiode nun eine Zwergenperiode noch verkäuflicher, noch erfolgreicher anzuschwärzen?“⁶²

Maruhns Diskurs, wenn auch anklägerisch, enthält doch etwas Wahres. Die künstlerische Repräsentation, die Kuchen und seine Studenten von Oskar machen, geht nicht von einer wirklichen Toleranz und Akzeptanz seines Körpers aus, sondern eher von dem Willen, aus ihm ökonomischen Nutzen zu ziehen. Seine Abnormalität wird nur insoweit akzeptiert, als sie wirtschaftlich ausnutzbar ist.

VI Fazit. Zu einer Aktualisierung der Normativität in der Bundesrepublik

Eine fundamentale Auswirkung der Entwicklung der Bio-Macht war, wie Michel Foucault im ersten Band von *Sexualität und Wahrheit* andeutet, „die wachsende Bedeutung, die das Funktionieren der Norm auf Kosten des juristischen Systems des Gesetzes gewinnt“.⁶³ Das Gesetz begründete ein Schwertrecht: „[s]terben machen und leben lassen“.⁶⁴ Aber eine Biomacht bedarf dagegen

⁵⁹ Oskars Buckel ist in der Bibliografie zur *Blechtrommel* als Symbol für die nationale Schuld Deutschlands interpretiert worden. So schreibt z. B. Peter Arnds: „Oskar’s hump symbolizes Germany’s burden of the Nazi past as well as his personal guilt in having been the cause of several family members’ deaths“. (Arnds: *Representation, Subversion, and Eugenics in Günter Grass’s The Tin Drum*, S. 37.)

⁶⁰ Grass: *Die Blechtrommel*, S. 384.

⁶¹ Ebd., S. 385.

⁶² Ebd.

⁶³ Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit 1: Der Wille zum Wissen*, Frankfurt am Main 1983 (1976), S. 69.

⁶⁴ Ebd., 65.

fortlaufender, regulierender und korrigierender Mechanismen. Es geht nicht mehr darum, auf dem Feld der Souveränität den Tod anzuspüren, sondern das Lebende in einem Bereich von Wert und Nutzen zu organisieren. Eine solche Macht muss eher qualifizieren, messen, abschätzen, abstufen, als sich in einem Ausbruch manifestieren. Statt die Grenzlinie zu ziehen, die die gehorsamen Untertanen von den Feinden des Souveräns scheidet, richtet sie die Subjekte an der Norm aus, indem sie sie um diese herum anordnet. [...] Eine Normalisierungsgesellschaft ist der historische Effekt einer auf das Leben gerichteten Machttechnologie.⁶⁵

Die Blechtrommel entlarvt die Falschheit jener vermeintlichen *tabula rasa* der Stunde Null dadurch, dass der Roman das Weiterleben einer normalisierenden Macht zeigt, die Individuen zwischen dem Normalen und Abnormalen, dem Gesunden und Kranken, der erbgesunden Schönheit und der entarteten Hässlichkeit teilt. Dies ist genau der Kern des biopolitischen Regimes. Eine normalisierende Gesellschaft vereint in einem Kontinuitätsverhältnis den nationalsozialistischen Staat und die BRD.

Die Blechtrommel reproduziert die Verbindung, die die nationalsozialistische Biopolitik und Biokultur zwischen der Unterdrückung ‚entarteter‘ Kunst mit der Verfolgung und Ausrottung ‚entarteter‘ Menschen etabliert, für die der verfolgte Zwerg Oskar Matzerath das zentrale Beispiel im Roman ist. Der groteske Körper Oskars ist ein Opfer der biopolitischen Praxis des Dritten Reiches, aber konstituiert auch in seinem Überleben und subversiven Praktiken gegen die diktatorische Autorität einen alternativen Diskurs zu NS-Körperidealen, die vor allem von Rezeptionen der klassischen Kunst beeinflusst waren. Die bekannte Tribünenszene ist ein gutes Beispiel dafür. Hier wirkt Oskar gegen die nationalsozialistische Disziplinarmacht mit seiner Trommel mit und lädt die aufgerichteten, disziplinierten Körper der von der Nazi-Rhetorik angezogenen Zuschauer zum Tanzen ein. So kann Oskar die Körperdisziplin mit den bewegungsfreien, energischen Figuren des Charlestons ersetzen.

Diese subversiven Praktiken, die Oskar in mehreren Passagen durchführt, stehen weiterhin in Verbindung mit den intertextuellen Bezügen des Romans. Der Rekurs auf Märchen über Zwerge ist für Grass ein Werkzeug für den Aufbau einer Gegenkultur gegen die Ideologie des Nationalsozialismus. In Märchen wie „Der Zwerg Nase“, „Die Geschichte von dem kleinen Muck“, „Daumesdick“ und „Des Schneiders Daumerling Wanderschaft“ findet Grass eine Ästhetik des Grotesken, die die nationalsozialistischen Körperideale untergraben kann.

Der Roman zeigt allerdings auch, dass nach dem Krieg ein Normativitätsgedanke besteht, der Individuen und ihre Körper in sich ausschließende Kriterien von Normalität und Abnormalität unterteilt. Für die westdeutsche Gesellschaft ist der Körper Oskars noch eine Abnormalität, die abgesondert und marginalisiert werden muss und nur dann gültig ist, wenn aus ihm wirtschaftlicher Profit gewonnen werden kann. Also trotz der Möglichkeiten des Widerstandes zeigt *Die Blechtrommel*, dass eine Normalisierungsgesellschaft die nationalsozialistische Vergangenheit und die Gegenwart der Bundesrepublik direkt verbindet. Was der Nazismus nicht erreicht hatte, nämlich Oskar aus der Gesellschaft zu entfernen, wird nach dem Krieg erreicht, wenn Oskar in eine Heil- und Pflegeanstalt eingewiesen wird.⁶⁶ Dies geschieht unter der Wirkung einer Normalisierungsmacht, die nicht nur nicht erloschen war, sondern bei gleicher Stärke fort dauerte.

⁶⁵ Ebd., 69.

⁶⁶ Vgl. Susanne Knittel: *The Historical Uncanny: Disability, Ethnicity, and the Politics of the Holocaust Memory*, New York, NY 2015, S. 99–100.

„Er weiß nicht zu leben, noch zu sterben!“: Biopolitische Praktiken in *Die Blechtrommel*

LITERATURVERZEICHNIS

- Adelson, Betty: *The Lives of Dwarfs: Their Journey from Public Curiosity toward Social Liberation*, New Brunswick, NJ 2005.
- Arnds, Peter: *Representation, Subversion, and Eugenics in Günter Grass's The Tin Drum*, New York, NY 2004.
- Bachtin, Michail: *Rabelais und seine Welt*, Frankfurt am Main 1987.
- Binding, Karl und Alfred Hoche: *Die Freigabe der Vernichtung lebensunwerten Lebens: Ihr Mass und ihre Form*, Leipzig 1920.
- Chapoutot, Johann: *Der Nationalsozialismus und die Antike*, Darmstadt 2014.
- Eco, Umberto: *Die Geschichte der Hässlichkeit*, München 2007.
- Foucault, Michel: „Die große Einsperrung“, in: ders.: *Schriften in vier Bänden I*, Frankfurt am Main 2002 (¹1972), S. 367–382.
- Foucault, Michel: *Sexualität und Wahrheit 1: Der Wille zum Wissen*, Frankfurt am Main 1983 (¹1976).
- Foucault, Michel: *Wahnsinn und Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1969 (¹1961).
- Grass, Günter: *Die Blechtrommel*, Frankfurt am Main und Hamburg 1966.
- Gray, Richard: *About Face: German Physiognomic Thought from Lavater to Auschwitz*, Detroit, MI 2004.
- Grimm, Jakob und Wilhelm Grimm: „Daumesdick“, in: dies.: *Grimms Märchen*, Neuss 2021 (¹1812), S. 237–242.
- Grimm, Jakob und Wilhelm Grimm: „Des Schneiders Daumerling Wanderschaft“, in: dies.: *Grimms Märchen*, Neuss 2021 (¹1812), S. 274–278.
- Hauff, Wilhelm: „Der Zwerg Nase“, in: ders.: *Hauffs Märchen*, Köln 2006 (¹1827), S. 118–144.
- Hauff, Wilhelm: „Die Geschichte von dem kleinen Muck“, in: ders.: *Hauffs Märchen*, Köln 2006 (¹1826), S. 71–86.
- Jakobson, Roman: *Language in Literature*, Cambridge und London 1987.
- Klee, Ernst: „Euthanasie“ im NS-Staat: Die „Vernichtung lebensunwerten Lebens“, Frankfurt am Main 1986.
- Kleßmann, Christoph: „1945 – welthistorische Zäsur und ‚Stunde Null‘“, in *Docupedia-Zeitgeschichte*, <https://docupedia.de/zg/1945>, zuletzt aufgerufen am 13.06.2022.
- Knittel, Susanne: *The Historical Uncanny: Disability, Ethnicity, and the Politics of the Holocaust Memory*, New York, NY 2015.
- Krüger, Arnd: „Breeding, Rearing and Preparing the Aryan Body: Creating Supermen the Nazi Way“, in: James Anthony Mangan (Hrsg.): *Shaping the Superman: Fascist Body as Political Icon – Aryan Fascism*, New York, NY 2013, S. 65–99.
- Mosse, Georg: „Beauty without sensuality/The exhibition *Entartete Kunst*“, in: Stephanie Barron (Hrsg.): *„Degenerate Art“: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, Los Angeles, CA und New York, NY 1991, S. 25–31.
- Mouton, Janice: „Gnomes, Fairy-Tale Heroes, and Oskar Matzerath“, in: *Germanic Review*, Jg. 56 (1981), H. 1, S. 28–33.
- Picker, Henry: *Tischgespräche im Führer Hauptquartier*, Stuttgart 1976.

- Pringle, Heather: *The Master Plan: Himmler's Scholars and the Holocaust*, New York, NY 2006.
- Quayson, Ato: *Aesthetic Nervousness: Disability and the Crisis of Representation*, New York, NY 2007.
- Schmidt, Marlies: *Die Große Deutsche Kunstausstellung 1937 im Haus der deutschen Kunst zu München: Rekonstruktion und Analyse*, Halle 2012.
- Schmiesing, Ann: *Disability, Deformity, and Disease in the Grimm's Fairy Tales*, Detroit, MI 2014.
- Schuster, Klaus Peter: *Die „Kunststadt“ München 1937: Nationalsozialismus und „Entartete Kunst“*, München 1988.
- Sontag, Susan: „Fascinating Fascism“, in dies.: *Under the Sign of Saturn*, New York, NY 1981, S. 73–105.
- Van Houdt, Toon: „The imperfect in Nazi Germany: ancient concepts, modern technologies“, in: Christian Laes (Hrsg.): *Disability in Antiquity*, New York, NY 2017, S. 468–479.
- Wachsmann, Nikolaus: *KL: Die Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager*, München 2015.
- Warneken, Bernd Jürgen: „Bürgerliche Emanzipation und aufrechter Gang: Zur Geschichte eines Haltungsideals“, in: *Das Argument*, Jg. 32 (1990), H. 179, S. 39–52.
- Wildmann, Daniel: *Begehrte Körper: Konstruktion und Inszenierung des „arischen“ Männerkörpers im „Dritten Reich“*, Würzburg 1998.
- Wolbert, Klaus: *Die Nackten und die Toten des „Dritten Reiches“: Folgen einer politischen Geschichte des Körpers in der Plastik des deutschen Faschismus*, Gießen 1982.
- Yahil, Leni: *The Holocaust: The Fate of European Jewry, 1932–1945*, New York, NY und Oxford 1990.
- Žižek, Slavoj: *Violence: Six sideways reflections*, New York, NY 2008.