

DAS BILD DES FREMDEN IN DER DRAMATIK PETER TURRINIS UND RAINER
WERNER FASSBINDERS

by

Liliya Traykova

Submitted in partial fulfilment of the requirements
for the degree of Master of Arts

at

Dalhousie University
Halifax, Nova Scotia
August 2011

© Copyright by Liliya Traykova, 2011

DALHOUSIE UNIVERSITY

DEPARTMENT OF GERMAN

The undersigned hereby certify that they have read and recommend to the Faculty of Graduate Studies for acceptance a thesis entitled “DAS BILD DES FREMDEN IN DER DRAMATIK PETER TURRINIS UND RAINER WERNER FASSBINDERS” by Liliya Traykova in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts.

Dated: August 26, 2011

Supervisor: _____

Readers: _____

DALHOUSIE UNIVERSITY

DATE: August 26, 2011

AUTHOR: Liliya Traykova

TITLE: DAS BILD DES FREMDEN IN DER DRAMATIK PETER TURRINIS
UND RAINER WERNER FASSBINDERS

DEPARTMENT OR SCHOOL: Department of German

DEGREE: MA CONVOCATION: October YEAR: 2011

Permission is herewith granted to Dalhousie University to circulate and to have copied for non-commercial purposes, at its discretion, the above title upon the request of individuals or institutions. I understand that my thesis will be electronically available to the public.

The author reserves other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's written permission.

The author attests that permission has been obtained for the use of any copyrighted material appearing in the thesis (other than the brief excerpts requiring only proper acknowledgement in scholarly writing), and that all such use is clearly acknowledged.

Signature of Author

INHALTSVERZEICHNIS

ABSTRACT	VI
CHAPTER 1 EINLEITUNG	1
1. 1 HISTORISCHER HINTERGRUND.....	1
CHAPTER 2 DAS EIGENE UND DAS FREMDE DURCH DIE PERSPEKTIVE DER BEIDEN AUTOREN	8
CHAPTER 3 JORGOS UND BENI – „DÄMONENBILDER“ DES FREMDEN	11
3. 1 <i>KATZELMACHER</i> : DIE GERÜCHTEKÜCHE BRODELT	11
3. 2 <i>ICH LIEBE DIESES LAND</i> : „DEUTSCHLAND MEHRZAHL, ALLES GUT ...“	18
CHAPTER 4 RAUM-ZEIT-BEZIEHUNGEN DER BÜHNENSTÜCKE	23
4. 1 DEUTSCHLAND – SCHAUPLATZ BEIDER DRAMEN.....	24
4. 2 OFFENE RÄUME, GESCHLOSSENE RÄUME	28
4. 3 DAS DORF – EINE GANZE KLEINE WELT	31
CHAPTER 5 JORGOS UND BENI – DIE ABGELEHNTEN FREMDEN	34
5. 1 VOM OPFER ZUM TÄTER GEMACHT	34
5. 2 AUF DAS KÖRPERLICHE REDUZIERT	36
CHAPTER 6 DIE FREMDEN UNTER DEN EINHEIMISCHEN.....	38
6. 1 KONFORMISMUS UND ANDERSSEIN	38
6. 2 ES WIRD NICHT GELEBT, ES WIRD GEREDET.....	40
6. 3 GEWALT UND VERSÖHNUNG	50
CHAPTER 7 TURRINIS WELT: BENI JAJA GEGEN DIE PERSONIFIZIERTEN INSTITUTIONEN	54
7. 1 <i>ICH LIEBE DIESES LAND</i> ALS ANREGUNG ZUR SELBSTOFFENBARUNG DER ANTAGONISTEN.....	55
CHAPTER 8 LIEBE ALS MITTEL ZUR INTEGRATION.....	61
8. 1 JANINA – DIE SCHÜTZENDE KRAFT DES WEIBLICHEN	62
8. 2 MARIE UND ELISABETH – LIEBE UND GESCHÄFT	66
8. 3 <i>ANGST ESSEN SEELE AUF</i> : NUR ZUSAMMEN SIND WIR STARK	67
8. 4 R. W. FASSBINDER UND PETER TURRINI – INTERTEXTUELLE VERBINDUNGEN	72

CHAPTER 9 SCHLUSSFOLGERUNG	74
BIBLIOGRAFIE.....	79

ABSTRACT

The following Master's Thesis aims to describe the social and intellectual state of Austrian and German society after World War II through the perspective of two internationally renowned modern playwrights - Peter Turrini and Rainer Werner Fassbinder. As part of the Postmodern movement, the two authors share the view that "modern man" is in a state of self-alienation and strive, through exaggeration and an emphasis on travesty, to bring the intellectually and socially impoverished condition of modern society on stage. Both plays analyze the discrepancy between Europe's democratic spirit in the mid-sixties and the mentality of everyday individuals ("Katzelmacher"; 1968), as well as the institutional-representatives nearly forty years later ("Ich liebe dieses Land"; 2001), who continue to consider foreigners as a threat and devalue those individuals as outsiders and marginal figures.

Die folgende Magisterthese zielt darauf, den sozialen und geistigen Zustand der österreichischen und deutschen Gesellschaft nach dem Zweiten Weltkrieg durch die Perspektive der beiden international anerkannten Dramatiker – Peter Turrini und R. W. Fassbinder – zu beschreiben. Da beide Autoren zur Postmodernen Bewegung gehören, teilen sie ihre Ansichten von der Selbstentfremdung des „modernen Menschen“. Als Objekt der Analyse dieser zwei Werke kann der Widerspruch zwischen dem demokratischen Geist Europas Mitte der sechziger Jahre und dem Denken des gewöhnlichen Menschen, wie auch dem des Institutionsrepräsentanten angesehen werden. Die untersuchten Werke beschäftigen sich mit dem Zustand einer falschen Demokratie, die in dem Zeitraum zwischen den Jahren 1968 („Katzelmacher“) und 2001 („Ich liebe dieses Land“) kaum eine Änderung durchlaufen hat; auch vierzig Jahre nach der Uraufführung von „Katzelmacher“ in 1968 werden die Fremden als Bedrohung angesehen und als Außenseiter und Randfiguren devaluiert, wie in der These bewiesen worden ist.

CHAPTER 1 EINLEITUNG

1. 1 HISTORISCHER HINTERGRUND

Vor dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges hat man die Angehörigen der Oberschicht Europas – die Adeligen, Geschäftsleute und Intellektuellen – noch Kosmopoliten nennen können. Doch ist die Brücke zwischen den verfeindeten Nationen Europas beim Ausbruch des Ersten Weltkrieges ohne Aussichten auf Wiederaufbau „abgerissen“ worden. Die Strategie der Kriegsführung hat auf die bewusste und zielgerichtete Entmenschlichung der Fremden als Feinde beruht, wobei die Militärpropaganda sich darauf verlassen musste, dass dem Feind alles Menschliche abgesprochen worden ist. Nur knapp zwanzig Jahre nach dem Ende des Ersten Weltkrieges hat der Zweite begonnen, bei dem die Differenzierung zwischen dem Eigenen und dem Fremden immer weiter in den Wahnsinn getrieben worden ist. Die Ideologie des Nationalsozialismus hat die Deutschen zu einem Volk von Ariern „ernannt“, das nicht nur mit den verfeindeten Staaten kämpfen, sondern über all die „minderwertigen“ Nationen der „Nicht-Arier“ dominieren sollte. Die bis dahin bekannte Unterscheidung zwischen dem Eigenen und dem Fremden hat nicht mehr mit den politischen Grenzen übereingestimmt, und auch die Nachbarn von „neben an“ konnten als „minderwertig“ abgestempelt und bekämpft werden. Dieser überaus feindselige Heterostereotyp hat als Rechtfertigung des grausamsten Genozids in der Geschichte der zivilisierten Welt gedient, dessen Endziel in der Ausrottung ganzer Ethnien bestanden hat.

Doch was passiert nach dem Sturz des Dritten Reiches: Die über eine Dekade lang unter dem Volk verbreitete Ideologie Hitlers muss von heute auf morgen überdacht und neudefiniert werden; es heißt nun der zerstörerischen Wucht des Nationalsozialismus den Rücken zuzukehren und das Menschliche und Positive in dem Fremden zu suchen, was den ehemaligen Hitleranhängern schwer fällt.

Deshalb kann die politische Bedeutung des Begriffs „fremd“ im Nachkriegseuropa nicht von der philosophisch-literarischen Bedeutung getrennt werden, die ihren besonderen Ausdruck in dem Roman Albert Camus „Der Fremde“ (1942) findet. Obwohl das Werk während des Zweiten Weltkrieges entstanden und veröffentlicht worden ist, findet seine angemessene Rezeption erst in den zwei Jahrzehnten nach dem Krieg statt, als der Einfluss des französischen Existenzialismus in Europa am stärksten präsent ist.

Welche Rolle der Terminus „fremd“ für die vorliegende Magisterthese spielt, soll anhand der detaillierten Begriffsdefinition und der Vielzahl der Bedeutungen des Wortes aufgezeigt werden: *aus einem anderen Land, einer anderen Stadt, aus einem anderen Volk, einer anderen Familie, ausländisch; andern gehörig; andersartig, fremdartig, seltsam; unbekannt, ungewohnt, unvertraut.*¹ Die ersten fünf Wortverbindungen markieren geografische, ethnische und kulturell-historische Grenzen, die reell und unantastbar sind. Die übrigen Begriffe beziehen sich eher auf psychische Grenzen, welche auf Entfremdung und Distanziertheit verweisen. Betrachtet man diese Begriffsunterscheidung, so stellt Meursault, der Protagonist aus dem Roman Albert Camus', einen Fremden in vielerlei Hinsichten dar: ein Franzose im französischen

¹ Vgl. Gerhard Wahrig: Deutsches Wörterbuch. Gütersloh: Bertelsmann, 1997.

Algerien, verhält er sich unter den anderen Franzosen und den Arabern auf eine so merkwürdige Art und Weise, dass sein Benehmen sowohl den eigenen Landsleuten, als auch den Arabern unbegreiflich erscheint. Durch die Figur von Meursault stellt Camus den „modernen“ Menschen dar, der von der Krankheit unserer Gegenwart befallen worden ist – dem Sinnverlust. Die Symptome dieser „malaise du siècle“², wie Erich Fromm sie nennt, äußern sich hauptsächlich in der Empfindung von Verlegenheit und Entfremdung: das Leben hat keinen Sinn, keinen Geschmack, es läuft einfach an einem vorbei; doch leidet der Mensch nicht an einer „richtigen“ Krankheit, dafür aber an dem Gefühl, unglücklich zu sein, an dem Gefühl der Fremdheit, an der „Krankheit des Jahrhunderts“ eben (vgl. Anm. 2). Wendet man sich den Handlungen Meursaults zu, erscheinen diese den anderen aus seiner Umgebung als absurd, da sie nicht mit ihren Erwartungen übereinstimmen; sein Verhalten verletzt die allgemein gültigen Normen, weshalb es auch den „Sympathisanten“ des jungen Franzosen schwer fällt, ihn zu verstehen. Camus‘ Fremder verwirft sowohl die Empathie als auch die Verstellung und Heuchelei. Völlig den Emotionen und Empfindungen enthoben, gibt er sich den Impulsen seines eigenen freien Willens hin und begeht einen sinnlosen und kaum zu rechtfertigenden Mord. Durch die Missachtung des Gesetzes und der Moral verklärt er den Sinn von allem, woran seine Mitmenschen glauben oder sich halten, was ihn von dem Menschlichen isoliert und ihn der restlichen Welt, aber auch sich selbst, fremd erscheinen lässt. Die Anklänge dieser Auffassung von der Selbst- und Weltentfremdung sind in dem Konzept des Werkes „Etrangers à nous-mêmes“ – „Fremde sind wir uns

² Vgl. Erich Fromm: Von der Kunst des Zuhörens. Therapeutische Aspekte der Psychoanalyse, München: Wilhelm Heyne, 1991, S. 75. [„Heute leiden die meisten Menschen, die zu einem Psychoanalytiker gehen, an dem, was man die „malaise du siècle“ nannte, an einem Gefühl unbestimmten Unbehagens, das für unser Jahrhundert charakteristisch ist“.]

selbst“³ zu finden, das die Autorin Julia Kristeva im Jahre 1988 aus der Perspektive des Poststrukturalismus und als Anhängerin der Lacan’schen Interpretation der Psychoanalyse veröffentlicht.

Rainer Werner Fassbinder und Peter Turrini teilen ebenfalls die Anschauung über den von sich selbst entfremdeten modernen Menschen, dem die vorliegende Magisterthese gilt. Doch sind die beiden Autoren aber viel zu engagiert mit den sozial-politischen Problemen Europas nach dem Zweiten Weltkrieg – nachdem der tragische Zusammenstoß zwischen den Weltmächten über fünfzig Millionen Opfer gefordert und viele Länder in Zerstörung und Elend zurückgelassen hat – um sich allein mit der intrapsychischen Deutung des „Fremden“ zufrieden zu geben, wie im Folgenden aus den Analysen ihrer Bühnenstücke sichtbar werden wird.

In der Einleitung der vorliegenden Magisterthese wird eine Definition des Begriffes „fremd“ aufgestellt und kultur-historisch weiterverfolgt.

In Kapitel zwei wird die Herangehensweise der beiden Autoren an das Fremde und die Fremden dargestellt, wie auch die Art und Weise, wie Peter Turrini und R. W. Fassbinder ihre Wahrnehmung des Fremden künstlerisch verarbeiten. Des Weiteren wird auf die sozial-politische Situation Deutschlands in den Sechzigern und dreißig Jahre später eingegangen.

Im dritten Kapitel werden die Handlungen der beiden Dramen beschrieben; sowohl für den halb-österreichischen und halb-italienischen Theaterdramaturgen, als auch für den

³ Vgl. Julia Kristeva: Fremde sind wir uns selbst (aus dem Französischen von Xenia Rajewsky), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.

deutschen Drehbuchautor und Regisseur machen das Fremde und das Außenseitertum die wichtigsten Motive aus, die für das Vorantreiben der Handlung ausschlaggebend sind.

Kapitel vier behandelt die „Raum-Zeit-Beziehungen“ der Bühnenstücke; die Tatsache, dass Deutschland als Schauplatz beider Dramen gewählt worden ist, wird hier zur genaueren Analyse herangezogen. Zusätzlich wird auf die Symbolik der geschlossenen Räume – das Gefängnis und die Wohnung – hingewiesen, die als Schauplätze der Handlung von „Ich liebe dieses Land“ gewählt worden sind, wie auch auf die relative Unbestimmtheit der Raum-Zeit-Konstellation in Fassbinders „Katzelmacher“, in dem das Dorf zu einem „Mikro-Kosmos“ erhoben wird.

Im nächsten Kapitel werden die Parameter des Fremd- und Andersseins untersucht; hier wird das negative Heterostereotyp veranschaulicht, indem beiden Hauptprotagonisten der Hang zur Aggression nachgesagt wird. Zusätzlich soll die Tatsache diskutiert werden, dass den Fremden alles Geistige abgesprochen wird, und dass sie von den Einheimischen allein auf das Körperliche reduziert werden.

In Kapitel sechs wird das Drama „Katzelmacher“ (1968) separat analysiert. In diesem Teil der Magisterthese wird darauf hingewiesen, dass das stereotype Verhalten der Einheimischen in Fassbinders Stück nicht durch den Kontakt mit dem Fremden zustande kommt, sondern durch die ununterbrochene Verbreitung von Gerüchten und Unwahrheiten. In diesem Kapitel wird die Abhängigkeit der Protagonisten von der Masse diskutiert, indem Heideggers Begriffsdefinition des Konformismus herangezogen wird. Die angesammelte Anspannung kulminiert in durch nichts zu rechtfertigender Aggression gegen den Fremdling, die jedoch von der Versöhnung gefolgt ist. Paradoxerweise hat die

Überwindung dieser negativen Haltung wenig mit der Überwindung des Konformismus im Allgemeinen zu tun. Nach dem Prinzip „man sagt“ oder „es heißt“ wird der Nutzen der Gastarbeiter für die deutsche Wirtschaft verbreitet, wodurch die Einstellung der Einheimischen gegenüber dem Fremden eine Transformation durchläuft.

Das siebte Kapitel behandelt das Stück „Ich liebe dieses Land“; diese einzige Phrase der Hauptfigur, die auch den Titel des Dramas ausmacht, kann als Anregung zur „Selbstoffenbarung“ der Antagonisten interpretiert werden. Auf diese Art und Weise wird die persönliche Beziehung zur Heimat, wie auch das Autostereotyp der Deutschen veranschaulicht. In diesem Kapitel werden die verbale, wie auch die nonverbale – allein auf Gewalt, Aggression und Demütigung basierende – Kommunikation zwischen dem Hauptprotagonisten und den anderen Figuren im Stück analysiert, die dazu führen, dass der Fremdling tatsächlich als einen extrem gefährlichen Delinquenten stigmatisiert wird, nach dem gefahndet wird und den eine lange Haftstrafe erwartet.

Im vorletzten Kapitel wird die Rolle, welche die Frauengestalten bei der Konfliktaufstellung und -lösung beider Dramen spielt, diskutiert. Sie werden als Freundinnen, Partnerinnen und Verbündete der Hauptfiguren dargestellt und tragen durch ihre Liebe zur Integration der beiden Fremden bei. Da das Motiv der Liebe als Brücke zwischen Isolation und Integration von besonderer Wichtigkeit für den Autor und Regisseur Fassbinder war, wendet er sich wenige Jahre nach der Uraufführung von „Katzelmacher“ in seinem Film „Angst essen Seele auf“ (1974) erneut dieser Problematik zu. In diesem Teil der Magisterthese werden die zahlreichen intertextuellen Verbindungen zwischen Fassbinders „Angst essen Seele auf“ und Turrinis „Ich liebe

dieses Land“ (2001) analysiert, es wird jedoch darauf hingewiesen, dass trotz großer Ähnlichkeiten die Konfliktlösungen beider Autoren unterschiedlichen Ausklang finden.

Abschließend werden im neunten und letzten Kapitel die Interpretationen beider Texte und die sich daraus abzuleitenden Ergebnisse hinsichtlich des behandelten Themas über das Bild des Fremden präsentiert, in denen sich die unterschiedlichen Lebensanschauungen von Peter Turrini und Rainer Werner Fassbinder widerspiegeln.

CHAPTER 2 DAS EIGENE UND DAS FREMDE DURCH DIE PERSPEKTIVE DER BEIDEN AUTOREN

In den beiden Dramen – „Ich liebe dieses Land“ (2001) von Peter Turrini und „Katzelmacher“ (1968) von Rainer Werner Fassbinder – wird das „Fremde“ von den Ausländern verkörpert, deren Kontakt mit den Einheimischen eine Reihe von negativen Heterostereotypen aktiviert und dadurch einer sozialen „Kollision“ gleicht. Deshalb wird der Begriff des „Fremden“ unter den folgenden zwei Gesichtspunkten thematisiert: einerseits durch seine Gegenüberstellung zum Eigenen, zur Heimat, was in beiden Dramen auf Deutschland zutrifft; andererseits durch die „Offenlegung“ der Hauptfiguren – der Ausländer Beni und Jorgos – und ihre Interaktion mit den Einheimischen.

Und was sind die Ausländer in Fassbinders und Turrinis Dramen? – Menschen, die entweder der Misere ihres Heimatlandes oder der politischen Verfolgung zu entkommen suchen. Sie kommen nach Deutschland auf der Suche nach Brot und Freiheit; sie sprechen weder die Landessprache, noch kennen sie die Kultur oder die Sitten des Ziellandes, doch sie lieben es, wie man nur seine Erlösung lieben kann. Für die Protagonisten der beiden Dramen stellt Deutschland das „gelobte Land“ dar und sie streben danach voller Hoffnungen und Illusionen. Doch schon bei der ersten Berührung mit der Realität werden diese Illusionen zerschmettert. Einerseits treffen sie auf die feindliche und unumgängliche Institutionsmaschine, die nicht besänftigt werden kann, andererseits stoßen sie auf die irrationalen, jedoch stark ausgeprägten Stereotype der Einheimischen, die den Fremden devaluieren und sogar dämonisieren. Das „fremde“ Individuum macht für die Einheimischen den „universellen Grund“ für ihre eigenen Nöte

aus: Arbeitslosigkeit, Passivität, fehlende Initiativebereitschaft, Perspektivlosigkeit, ein Gefühl der Stagnation. Sich mit den Fremden messend, sehen die Einheimischen eine passende Möglichkeit, sich und ihre Landsleute übermäßig zu idealisieren.

Obwohl zwischen der Entstehung der beiden Bühnenstücke dreiundzwanzig Jahre liegen, stehen beide Texte gleichermaßen im Zeichen unserer jüngsten Geschichte. Jeder der beiden Autoren schlägt einen individuellen Ton in seinem Drama an; das Thema des Fremden und des Fremdseins gehört jedoch zum Hauptproblem der beiden Texte, nicht zuletzt auch deshalb, weil das Fremde für die Biographien beider Autoren ausschlaggebend ist. Als Nachkriegskinder teilen sie ihr Schicksal des Andersseins und der Ausgeschlossenheit – der eine in Deutschland, der andere in Österreich; der eine als Homosexueller in München, der andere als Halbtaliener in der Kärntner Provinz; der eine als „bundesdeutscher Balzac“⁴, der andere als „Arbeiter-Goethe“⁵. Beide Autoren legen einen beschwerlichen Schaffensweg zurück, bevor ihr Talent wahrgenommen und ihre Stimme gehört wird. Und beide beschäftigen sich mit dem Anderssein in all seinen Formen und Ausprägungen – sie erheben den Finger und zeigen auf die Feindseligkeit, die dem Unbekannten und Ungewohnten absolut irrational gilt. Ihre Methoden, wie Fassbinder selbst kommentiert, äußern sich in „Übertreibungen, nicht als Kopie der

⁴ Vgl.: Michael Töteberg: Rainer Werner Fassbinder. Dargestellt von Michael Töteberg, Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2002, S. 7.

⁵ Wolfgang Schuch, Klaus Siblewski (Hrsg): Peter Turrini. Texte, Daten, Bilder, Frankfurt am Main: Luchterhand, 1991, S. 62. [In seiner „Bildbeschreibung“ verweist Helmut Schödel auf das 1989 von Joseph Gallus Rittenberg geschossene Bild Peter Turrinis im Stuttgarter Schlossgarten folgendermaßen: „Hat ihn der Fotograf auf das Holzpodest gestellt? Steht er gern dort? Hat er schon das Zeug zu einem Denkmal? Vielleicht ist er als Anwalt nicht nur ein Rhetoriker, sondern ein Dichter. Bekannt, berühmt, erfolgreich. Das Bild müsste dann heißen: der Arbeiter-Goethe“.]

Wirklichkeit, sondern das Ganze auf die Spitze getrieben“⁶. In ihrem Schaffen gehen beide Autoren mit übermäßiger Schärfe an die Probleme heran, um auf die „Missgeschicke“ unserer Gegenwartsgesellschaft aufmerksam zu machen, oder, wie Gerd Heinz die Arbeit Turrinis beschreibt: „Er hat was zu sagen, und er sagt es. Und er löst vielen die Zunge“.⁷

Die Realität, welche Fassbinder im Jahre neunzehnhundertachtundsechzig auf sein Stück anzuwenden scheint, ist folgende: Damals steht die Welt für politische und soziale Veränderungen noch offen. Nach dem Zweiten Weltkrieg herrscht in Deutschland eine noch junge, naive und „ehrliche“ Demokratie. Sie ist zwar nicht frei von Vorurteilen und Stereotypen, die Menschen sind jedoch gewillt, diese zu überdenken und falls möglich, zu beseitigen. Die Figuren des Dramas sind vielleicht borniert und primitiv, sie versuchen aber nicht, sich zu verstellen oder sich anders zu geben. Die Zeit, welche Peter Turrini über dreißig Jahre später in seinem Stück „Ich liebe dieses Land“ beschreibt, ist eine ganz andere: In diesem Drama kommt eine längst „abgelagerte“ Demokratie vor, die über die Jahre hinweg eine bedeutende politische und wirtschaftliche Reife erreicht hat; dieses Deutschland zählt nun zu den Weltmächten und erhebt Ansprüche, auch international als Vorbild für die Handhabung sozialer und politischer Angelegenheiten angesehen zu werden.

⁶ Robert Fischer (Hrsg.): Fassbinder über Fassbinder. Die ungekürzten Interviews, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2004, S. 570.

⁷ Wolfgang Schuch, Klaus Siblewski (Hrsg.): Peter Turrini. Texte, Daten, Bilder, Frankfurt am Main: Luchterhand, 1991, S. 60.

CHAPTER 3 JORGOS UND BENI – „DÄMONENBILDER“ DES FREMDEN

In den beiden zu untersuchenden Dramen von Peter Turrini und R. W. Fassbinder machen das Fremde und das Außenseitertum die wichtigsten Motive aus, welche für das Vorantreiben der Handlung zuständig sind.

3. 1 KATZELMACHER: DIE GERÜCHTEKÜCHE BRODELT

Das Stück von Rainer Werner Fassbinder, das bereits 1968 uraufgeführt und nur ein Jahr später verfilmt worden ist, erzählt die Geschichte des griechischen Gastarbeiters Jorgos. Jorgos ist über die Fremdarbeiterstelle in München an die Geschäftsfrau Elisabeth Plattner vermittelt worden, um in einem bayrischen Dorf bei der Produktion von Wundertüten zu helfen. Da Jorgos kein Deutsch spricht, fällt er einer Gruppe von einheimischen Jugendlichen sofort negativ auf und wird von ihnen als Störenfried und Katzelmacher abgestempelt, welcher den Dorfbewohnern die Arbeit und die Frauen wegnimmt.

Der Neuankömmling im Dorf ist wegen fehlender Sprachkenntnisse größtenteils von den Dorfbewohnern isoliert. Seine Arbeitgeberin verschafft ihm Unterkunft und Verpflegung und besteht darauf, dass er seine Arbeit gut, aber auch schnell verrichtet, damit die Produktionseinnahmen steigen. Sobald Jorgos auf eine Gruppe von Jugendlichen aus dem Dorf trifft, entflammt der Konflikt: Sie stellen ihm Fragen, er antwortet nicht, weil er die Sprache nicht spricht, die Einheimischen bilden sich jedoch ein, dass er sich für etwas Besseres hält und deshalb nicht mit ihnen reden möchte. Schließlich bringt Jorgos ein

paar Worte hervor, die keiner aus der Gruppe versteht; dann wird klar, dass er ein Ausländer ist, ein Italiener, wie alle zu wissen glauben. Nach kurzem „Hin-und-her-Reden“ kommen die Einheimischen zu dem Schluss, dass Jorgos zu Elisabeth Plattner will, der Geschäftsdame im Dorf, die letztes Jahr in Italien gewesen ist und, da mannstoll, sich diesen Italiener „geangelt“ hat. Nachdem verständlich geworden ist, wohin Jorgos möchte, geht eine der jungen Frauen aus der Dorfclique – Helga – mit, um ihm den Weg zur Firma Elisabeth Plattner zu zeigen.

Nach dieser ersten Begegnung mit den Dorfbewohnern, wird Jorgos von Elisabeth in die Arbeit und in die Situation im Ort eingewiesen: Sie hat ihn kommen lassen, weil es im Dorf keine passenden Arbeitskräfte gibt – alle sind faul und stellen obendrein noch unverschämte Lohnanforderungen; Jorgos muss schnell arbeiten, damit die Produktivität nicht leidet, und er muss sich an das Gerede gewöhnen, da die Leute im Dorf über alle herziehen.

Bei einem Treffen der Clique ist auch Bruno, der andere Angestellte Elisabeths, dabei, der das Gespräch über den angeblichen Italiener mitanhört und Licht in die Angelegenheit bringt: Jorgos ist kein „Italiener aus Italien“⁸, sondern „ein Griech von Griechenland“⁹, wie er den anderen mitteilt. Er ist kein Mann, den Elisabeth sich in Italien „geangelt“ hat, sondern ein „Fremdarbeiter“. Gern erzählt Bruno auch von der Tatsache, dass er sein Zimmer mit Jorgos teilen muss, der nicht nur ganz nackt schläft,

⁸ R. W. Fassbinder: Katzelmacher. Prepara-dise sorry now, 1. Aufl. - Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1982, S. 11.

⁹ Ebd., S. 13.

*[Im weiteren Verlauf der Arbeit wird auf diese Quelle mit Angabe der Seitenzahl referiert, bei längeren Passagen mit dem Titel, dem Erscheinungsjahr und der Seitenzahl.]

sondern auch so prächtig gebaut ist, dass Bruno sich von dieser physischen Überlegenheit eingeschüchtert fühlt.

Nachdem der erste Bericht über Jorgos, seine Herkunft, seine Statur und den Grund, weshalb Elisabeth ihn engagiert hat, abgeschlossen ist, fängt sofort das Gerede an. Ingrid hat es von Erich und dieser von Bruno: Elisabeth soll sich in der Nacht ausgezogen, aufs Bett gelegt und nach dem Griechen geschrien haben. Dieser ist zu ihr rüber und nach drei Stunden ist er zurück in sein Zimmer gekommen und soll ganz fertig ausgesehen haben.

Auch Gunda, eine der jungen Frauen aus dem Dorf, die nicht besonders attraktiv ist, hat etwas zu erzählen: Sie macht Jorgos eine unmissverständliche Andeutung, auf welche er nicht eingeht. Zurückgewiesen, erzählt Gunda den anderen, Jorgos habe sie auf dem Nachhauseweg getroffen, sie ins Gras geworfen und immer fickifick gesagt. Ganz außer sich vor Schrecken hat sie noch weglaufen können. Diese Geschichte macht nun ganz schnell die Runde und wird immer mehr „aufpoliert“, indem es heißt, Jorgos habe Gunda auf dem Feld vergewaltigt und die anderen kommen auch noch dran.

Eine der wenigen Personen, die dem Gerede keinen richtigen Glauben schenkt, ist Marie, die junge Frau, die mit Jorgos zusammenkommt. Sie hat engen Kontakt zu Jorgos und glaubt den Tratsch nicht, dass Jorgos ein Verhältnis mit Elisabeth haben soll. Auch versucht Marie, sich mit dem Griechen zu unterhalten, obwohl er nur unvollständige Phrasen auf Deutsch zustande bringt und oft mit „nix verstehn“ auf ihre Fragen reagiert, entweder, weil es in der Tat so ist, oder, weil er sich nicht vor ihr rechtfertigen möchte, wenn ihm die Themen unangenehm werden.

Da in dieser kleinen Dorfgemeinschaft alle über jeden herziehen, bleiben auch die Einheimischen nicht vor der Gehässigkeit und dem Gerede verschont. Elisabeth Plattner, die sich als erfolgreiche Geschäftsfrau von der Masse abhebt, wird besonders viel nachgesagt: Sie soll im jungen Alter von siebzehn Jahren ein Verhältnis mit dem Bürgermeister gehabt haben, sie soll mit Bruno, ihrem Angestellten, eine fragwürdige Beziehung führen und auch dem neuen Arbeiter, Jorgos, nachsteigen. Und Bruno verschärft diese Gerüchte, indem er ein doppeltes Spiel spielt – einerseits schwört er Elisabeth seine Treue und Liebe, andererseits treibt er sich mit der Dorfclique herum und verbreitet Gerüchte, genau wie alle anderen, da er sich von Jorgos um seine Position bei der Arbeit und in Elisabeths Leben bedroht fühlt.

Schließlich kommt auch die „schockierende Tatsache“ ans Licht, dass es dort, wo Jorgos herkommt, Kommunisten gibt. Laut der Zeitung soll es in Griechenland ganz viele Kommunisten geben, das ganze Land muss voll davon sein. Die Ingrid hat es von Franz, Gunda weiß es von Ingrid und erzählt es weiter an Helga; und Erich und Paul, die natürlich auch davon gehört haben, meinen, dass der Kommunist verboten gehört.

Obwohl doch alle recht feindlich Jorgos gegenüber sind, empfinden sie ihn nicht nur als Gefahr, sondern sind gleichzeitig von ihm angezogen und wollen mehr erfahren, auch wenn diese Fragen nicht ohne Hintergedanken gestellt werden. Sie fragen nach seiner Heimatstadt, ob es dort keine Arbeit gibt und wie viel Geld er bei Elisabeth bekommt. So erfahren sie dann, dass Jorgos eine Frau und zwei Kinder in Griechenland hat, an die er seinen ganzen Verdienst schickt. Das bringt Marie jedoch nicht von dem Plan ab, mit ihm zusammen in seine Heimat zu reisen.

Bald entwickeln sich aus dem Interesse und der Neugierde jedoch Hass und Aggression und plötzlich wird die Geschichte verbreitet, dass Erich, völlig grundlos, von Jorgos halbtot geschlagen worden wäre. Niemand kümmert sich um die Umstände, wie sich das alles zugetragen hat oder weshalb. Die einzige Antwort auf diesen angeblichen Angriff ist die sofortige Einigung zur Gründung einer Gang gegen Jorgos, „mit dem Schlagring und mit alle Freunde, weil dem muss das austrieben werden“ (S. 23). Und wer bei der Vertreibung des „Katzelmachers“ nicht mitmachen will ist ein Feind und wird auch bekämpft werden.

Eine weitere Schuldige findet sich in Elisabeth, denn sie ist es, die den gefährlichen Fremden ins Dorf gebracht und dadurch die Ordnung der Gemeinde gestört hat. Obwohl die Geschäftsdame, ganz wie die anderen, aus diesem Ort stammt und sogar ihr Unternehmen dort gegründet hat, muss auch sie vertrieben werden.

Nun muss die richtige Ausrüstung für die Gangmitglieder gefunden werden – Schlagringe und Lederjacken – damit alles überzeugender aussieht. Und am wichtigsten ist, Erich will die Angelegenheit nicht mit Jorgos allein klären, sondern „pfeift“ alle seine Freunde zusammen.

In der Zwischenzeit geht Elisabeth mit Jorgos in die Kirche. Natürlich verursacht sein Erscheinen dort ein gewaltiges Gerede und Geflüster, denn „das ist bestimmt kein Christ nicht“ (S. 23). Und nach der Predigt haben alle vor, Elisabeth die Meinung zu sagen – die Frauen halten sie für ein Flittchen ohne Schamgefühl, die Männer wollen sich die Anwesenheit von einem wie Jorgos, der ihnen die Frauen und die Arbeit wegnimmt, nicht gefallen lassen. Nach einem heftigen Wortgefecht geht Elisabeth; sie unterhält sich

mit Bruno und erklärt ihm, dass zwischen ihr und Jorgos nichts gewesen ist. Auch Marie und Jorgos versuchen, ein Gespräch zu führen. Marie spricht von der Brutalität, die alle im Dorf gegen ihn hegen. Und fragt dann erneut, ob er sie mit nach Griechenland nimmt. Diesmal ist die Antwort eindeutig – sie gehen zusammen hin. Nur wenn Marie das Gespräch auf Jorgos Frau lenkt, tut er wieder so, als würde er nichts verstehen, um jegliche Erklärungen zu umgehen.

Erich und Paul verhandeln weiterhin miteinander, wie die Gangmitglieder aussehen sollen. Nun wird klar, dass Bruno, Elisabeths „treuer“ Angestellter, auch mitmachen wird, womit die Zahl der Schläger auf zehn ansteigt. Alle Gangmitglieder warten nun darauf, dass sie Jorgos irgendwann allein antreffen, damit sie endlich mit ihm abrechnen können.

Doch noch bevor die „offene Rechnung“ mit Jorgos „beglichen“ werden kann, werden weitere Gerüchte verbreitet, da dies das Bindeglied ist, welches die Gemeinde zusammenhält – nämlich, dass Paul seine schwangere Freundin Helga ins Wasser geworfen hat, damit sie das Kind verliert. Abgesehen von einem großen Schock ihrerseits ist aber nichts passiert, Paul hat sich anschließend entschuldigt und um ihre Hand angehalten. Auch Marie und Erich, die eine Beziehung hatten, bevor Jorgos gekommen ist, bekommen die Gelegenheit, miteinander zu reden. Erich macht Marie Vorwürfe und beschuldigt sie des unmoralischen Verhaltens. Marie ihrerseits verteidigt sich, indem sie meint, das gehe nur sie was an. Und schließlich trifft Jorgos auf die Gangmitglieder allein und bekommt die ganze Frust und Aggression der Dorfjungen zu spüren.

Nach der Schlägerei hoffen alle aus der Clique, dass Jorgos gehen wird, weil er im Dorf nicht willkommen ist. Und auch Elisabeth soll sich überlegen, ob sie noch weitere Ausländer in die Gemeinde holen wird, denn das nächste Mal sei sie dran. Doch die Geschäftsdame lässt nicht zu, dass Jorgos geht. Sie ermahnt Bruno, weil er auch bei dem Angriff auf seinen Kollegen mitgemacht hat, und erklärt ihm, warum Jorgos bleiben muss. Sofort erzählt Bruno es den anderen und erklärt ihnen den Nutzen, den die deutsche Wirtschaft von ihm hat: Jorgos ist eine billige Arbeitskraft, weil Elisabeth ihm nur die Hälfte von dem zahlt, was sie einem deutschen Arbeiter zahlen muss, er arbeitet schneller und besser, die Produktion geht voran und das Geld bleibt im Lande. Nicht nur, dass Elisabeth Jorgos nicht gehen lässt, eher holt sie einen zweiten Gastarbeiter hinzu.

Nun scheinen die Dorfbewohner mit Elisabeths Lösung einverstanden zu sein, sie sind sogar von ihrem Verstand und Geschäftssinn beeindruckt. Die Ruhe im Dorf ist wiederhergestellt worden. Nur Jorgos, der erfährt, dass im Januar ein anderer Gastarbeiter kommen wird, ein Türke, ist aufgebracht: „Turkisch nix. Jorgos und Turkisch nix zusammenarbeit. Jorgos gehen andere Stadt“ (S. 35).

Das Drama endet mit einer Unterhaltung zwischen Marie und Helga, die über einen in der unbestimmten Zukunft liegenden Sommer reden:

MARIE Im Sommer nimmt er mich mit nach Griechenland.

HELGA Und seine Frau?

MARIE Das macht nichts. In Griechenland ist alles anders wie da.

HELGA Ich weiß nicht. Einfach wegfahren. Und so weit.

(Katzelmacher, 1982, S. 35-36).

3. 2 ICH LIEBE DIESES LAND: „DEUTSCHLAND MEHRZAHL, ALLES GUT ...“¹⁰

Der Protagonist Turrinis ist nach Deutschland geflohen, um dem totalitären Regime und der Tyrannei, welche in seiner Heimat Nigeria herrschen, zu entkommen. In seinen Vorstellungen macht Deutschland den Inbegriff von Freiheit und besseren Lebensbedingungen aus. Beni Jaja spricht kein Deutsch, den einzigen Satz, den er zu allen und in jeder Situation hervorbringt, ist „Ich liebe dieses Land“. Seine Liebe wird von den Einheimischen aber nicht erwidert. Im Gegenteil, sie halten diesen Satz aus dem Mund eines recht verdächtigen Ausländers, eines Asylsuchenden ohne Papiere, für eine Provokation, und richten ihre Aggression gegen ihn. In ihrem Umgang mit dem Fremden decken die Einheimischen ihr gestörtes Verhältnis zur Heimat und den eignen Landsleuten auf.

In Handschellen und an ein Heizungsrohr gekettet, sitzt Beni Jaja im Vorraum des Berliner Strafvollzugsgefängnisses. Das, was seine Akte verrät: „Kein Name. Keine Papiere. Keine Angaben. Hat bei seiner Verhaftung auf zwei Kollegen eingeschlagen, gilt als extrem gewalttätig“¹¹, erfüllt das Stereotyp des gefährlichen Ausländers gänzlich. Diesem Stereotyp entsprechend wird er auch von allen, mit denen er im Gefängnis zu tun hat, behandelt. Die einzige Person, die ihm Respekt und Würde entgegenbringt und ihm

¹⁰ Vgl. P. Turrini: Ich liebe dieses Land. In: *Spectaculum 75. Sechs moderne Theaterstücke*, 1. Aufl.-Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004, S. 214. [DIE PUTZFRAU „Deutschland Mehrzahl, alles gut, Polen Einzahl, nix gut“.]

¹¹ Ebd., S. 216.

hilft, ist Janina, die polnische Putzfrau. Da beide keine gemeinsame Verständigungssprache teilen – Janina spricht Deutsch, ab und zu mit polnischen Phrasen angereichert, aber kein Englisch; Beni spricht Englisch aber weder Deutsch, noch Polnisch – findet die Kommunikation zwischen den beiden hauptsächlich auf der nonverbalen Sprachebene statt, denn immer, wenn er Hilfe braucht, ist Janina dabei und hilft, wo und wie sie nur kann. Nach der Untersuchung vom Gefängnisarzt wird Beni zum Beispiel mit heruntergelassener Hose und Unterhose wieder an das Rohr festgemacht und kann, trotz vieler Versuche, seine Hose nicht hochziehen. Janina sieht das und zieht ihn wieder an. Später muss Beni ein achtminütiges Gespräch, denn so viel Zeit veranschlagt die Berliner Polizei für ein Häftlingsgespräch, mit einem Psychologen über sich ergehen lassen. Was für den verängstigten Beni dabei herauskommt, ist, dass der Psychologe ihn im Gleichschritt mit sich auf und ab gehen lässt und sich über ein Gefühl der Erfolglosigkeit, das der Häftling ihm vermittelt hat, beschwert. Auch nach diesem misslungenen Treffen ist Janina wieder da; sie gibt Beni eine Okarina, hört auf die Melodie, die er spielt, und versucht, sich mit ihm zu unterhalten.

Plötzlich kommt der Wachebeamte des Gefängnisses mit vielen unterschiedlichen Flaschen Bier und will mit Beni „Wetten, dass ...“ spielen, indem er mit verbundenen Augen die Biermarke zu erraten versucht. Mit zunehmendem Alkoholkonsum steigt auch seine Frustration – der Polizist spricht über seine Arbeit, über Politik, über die Unzufriedenheit, welche er seinem Intimleben gegenüber hegt. Plötzlich gerät er ganz außer sich, wirft Beni ganz unerwartet mit einem heftigen Tritt zu Boden und verlässt den Raum.

Auch nach diesem Vorfall ist Janina für Beni da: sie findet ihn auf dem Boden liegend und blutend; die Polin wischt ihm das Blut aus dem Gesicht, schmiert seinen Rücken mit Salbe ein und singt ihm ein polnisches Schlaflied.

Nach der ärztlichen Untersuchung und dem Pseudo-Gespräch mit dem Psychologen kommt nun ein Journalist, der über Benis Situation berichten wird. Der Journalist betrachtet den am Boden liegenden und stöhnenden Häftling, ist aber von seinem Zustand kaum angetan. Er zieht ein Fotoapparat aus seiner Tasche und fängt an, Beni zu fotografieren. Die Bilder werden ganz offensichtlich gegen Benis Willen geschossen, denn dieser kriecht auf den Journalisten zu und versucht, auf ihn einzuschlagen. Der Journalist zieht seinen Stuhl weg, ohne aufzustehen und fotografiert weiter. Er redet währenddessen auf Beni ein und erzählt von der Ausweglosigkeit seiner Situation, von dem Gerede und den vielen Worten, die sich in Deutschland anhäufen, welche aber von niemandem beachtet werden. Schließlich ist Beni ganz nah an den Journalisten gekrochen und versucht, sich aufzurichten und ihn zu schlagen, doch dieser steht auf und verlässt schnell den Raum.

Als nächste kommen der Polizeipräsident und seine Frau, um die „Attraktion“ des Gefängnisses zu sehen. Auch sie reden auf ihn ein, doch Beni versteht sie nicht. Was er aber versteht ist die sexuelle Nötigung, als die Frau des Polizeipräsidenten sein Hemd aufzuknöpfen beginnt und ihm dann ganz unerwartet mit dem Finger in den After fährt. Beni dreht durch und schlägt, da ihm der Polizeipräsident kurz vorher die Handschellen abgenommen hat, auf die Frau ein, bis sie sich nicht mehr rührt. Er sperrt den Fluchtweg des Polizeipräsidenten ab und drängt ihn in eine Ecke. Dieser hält die Chipkarte zum

Öffnen aller Gefängnisstore hoch und bietet Beni die Flucht an. Beni nimmt die Chipkarte und lässt einen verängstigten, schluchzenden und in sich zusammengesunkenen Polizeipräsidenten zurück.

Nach seiner Flucht aus dem Gefängnis kommt der Nigerianer in der Wohnung von Janina unter, die ihn gern bei sich aufnimmt und mit vielen deutschen Leckereien füttert. Beide erzählen von ihrer Vergangenheit, jeder in der Sprache, die dem anderen fremd ist, weshalb jeder nur Bruchstücke von der Erzählung des anderen wahrnimmt. Sie kommen aber mithilfe des Nonverbalen gut miteinander aus.

Janina sagt, dass man mit Trauschein sicher in Deutschland bleiben kann, ohne die Gefahr der Ausweisung. Sie führt deshalb eine symbolische Trauungszeremonie in der Küche ihrer Wohnung durch und meint, sie wären nun eine richtige deutsche Familie und keiner kann sie mehr aus dem Land vertreiben. Allerdings wird Beni ziemlich schnell von der Polizei ausfindig gemacht. Die Tür von Janinas Wohnung wird von außen eingedrückt und Beni kommt wieder ins Gefängnis. Dort führt er zum ersten Mal ein richtiges Gespräch auf Englisch und enthüllt die Geschichte seines Lebens einem der Zellengenossen – einem kleinen Mann mit ausländischem Akzent. Beni erzählt ihm von Nigeria, von der Zeit, als er aus dem nigerianischen Gefängnis freigelassen worden ist und als Frachtbeförderer in Port Harcourt gearbeitet hat. Nun wird auch klar, warum Beni überhaupt nach Deutschland gekommen ist und weshalb er immer nur diesen einen Satz, „Ich liebe dieses Land“, wiederholt: es ist immer schon sein Wunsch gewesen, aus Nigeria wegzukommen, so weit es nur geht. Bei der Arbeit im Hafen ist Beni einem deutschen Seefahrer begegnet, der ihm erzählt hat, wie wunderbar Deutschland sei, und

der den Vorschlag gemacht hat, Beni soll dahinreisen. Als Beni erwidert, er würde die Sprache der Deutschen nicht verstehen, beruhigt ihn der Seemann: „... if anyone wants something from you, then simply say »I love this country. Ich liebe dieses Land« and they will also love you”¹².

Während der Erzählung hören die Männer eine Frauenstimme hinter der Zellentüre und Beni versucht, die Luke der Zelle zu erreichen und in den Vorraum zu sehen; dies gelingt ihm nicht, da die Luke zu hoch ist. Als die Frauenstimme wieder ertönt, wird Beni von seinen Zellengenossen hochgehoben und sieht Janina vor der Zelle stehen. Das Stück endet mit folgendem Wortausaustausch zwischen den beiden:

JANINA *hält ein Putzmittel hoch und lächelt Beni an*: Meister Proper ist jetzt bei Aldi dreißig Pfennig weniger.

BENI *lächelnd*: Ich liebe dieses Land.

(Ich liebe dieses Land, 2004, S. 238).

¹² P. Turrini: Ich liebe dieses Land. In: *Spectaculum 75. Sechs moderne Theaterstücke*, 1. Aufl.-Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004, S. 238.

*[Im Laufe der Arbeit wird auf diese Quelle mit Angabe der Seitenzahl referiert, bei längeren Passagen mit dem Titel, dem Erscheinungsjahr und der Seitenzahl.]

CHAPTER 4 RAUM-ZEIT-BEZIEHUNGEN DER BÜHNENSTÜCKE

Besonders wichtig für die Analyse beider Dramen sind sowohl die Wahl der Schauplätze, als auch der Zeitverlauf, den die Autoren für ihre Bühnenstücke bestimmt haben. Betrachtet man die Erzähltheorie Michail Bachtins, so bildet seiner Meinung nach der Zusammenhang zwischen Zeit und Ort einer Erzählung das Orientierungssystem dieser, das zugleich den Aufbau und die Konstellation der kreierten Figuren bestimmt: „Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert“.¹³ Für diese „Raum-Zeit-Beziehung“ führt Bachtin den Terminus „Chronotopos“ ein. Sollte im Folgenden also eine Analyse nach seiner Begriffsdefinition durchgeführt werden, so muss nach dem „Wo“ und „Wann“ und deren symbolischen oder sinnhaften Beziehungen in beiden Dramen gefragt werden. Das „Wo“ und das „Wann“ der Erzählung sind ebenfalls von großer Bedeutung für die Charakterisierung der handelnden Personen im Stück, wobei Schauplätze und Raumbeziehungen wie Blicke, Bewegungen, Architektur, Reisen usw. eine große Rolle für den Handlungsverlauf und die Handlungsmöglichkeiten der Protagonisten spielen. Zusammenfassend soll festgehalten werden, dass der Chronotopos nicht nur die „Raum-Zeit-Beziehung“ bestimmt, sondern auch mit der „Darstellung“ und „Entwicklung“ der Figuren in der Erzählung zu tun hat. Unter der Kategorie des von Bachtin eingeführten Begriffes fallen ebenfalls bestimmte symbolhafte Orte zusammen, die eine konventionalisierte Funktion haben können, wie zum Beispiel der Weg (Leben, Reise, Reifung), die Heimat, das Exil, der Fluss, die Stadt, das Haus, usw. All diese Elemente

¹³ Michail Bachtin: Chronotopos. Aus dem Russischen von Michael Dewey, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008, S. 7.

wirken sich als handlungs- und zeitlenkend aus und verfügen über eine sinntragende und sinnstrukturierende Bedeutung.

4. 1 DEUTSCHLAND – SCHAUPLATZ BEIDER DRAMEN

Die erste Frage, die im Zusammenhang mit der Chronotopen-Analyse beider zu beantworten gilt, wäre: „Warum wählen Peter Turrini und R. W. Fassbinder Deutschland als Schauplatz ihrer Dramen aus?“ – Für Fassbinder macht Deutschland die Heimat aus, für Turrini das Land, in dem er gearbeitet hat; doch bedarf es weitaus mehr Gründe, um eine ausreichende Antwort auf die gestellte Frage zu geben. Denn Deutschland ist das Land, in dem das Ausmaß und die Formen der Intoleranz gegenüber den Fremden am drastischsten angestiegen sind, und das die schwerwiegendsten politischen und moralischen Folgen des Zweiten Weltkrieges davongetragen hat – das Land lag in Trümmern und die Menschen waren hoffnungslos desillusioniert. Bis zum heutigen Tage versuchen Politiker, Psychologen und Soziologen eine halbwegs adäquate Erklärung dafür zu finden, wie so etwas passieren konnte. Wie konnte die erschreckende Idee von der unantastbaren Überlegenheit einer Nation so tiefe Wurzeln in Deutschland – das in den Augen Europas seit der Epoche der Aufklärung als das Land der Gelehrten galt und nicht nur berühmte Philosophen und Dichter der Welt gab, sondern auch hinter der Entwicklung von Wissenschaft und Technik gestanden hat – schlagen? Neben den Reparationen, welche die Deutschen nach dem Sturz des Dritten Reiches viele Jahre lang abzahlen müssen, gilt es vielmehr die zerstörten Städte wiederaufzubauen, die zerrüttete Wirtschaft in Gang zu bringen und die erlebten Traumata so gut es geht zu verarbeiten. Obwohl der Weg zum Wiederaufbau nicht zuletzt über Schuldgefühle und Reue führt, so

ist viel wichtiger, dass das bis dahin totalitäre Denken durch die blitzschnelle Einführung eines rein demokratischen Denkens abgelöst werden soll. Und gerade auf dieses „neu eingeführte“ demokratische Denken machen die Intellektuellen und Künstler im deutschsprachigen Raum, darunter auch R. W. Fassbinder und Peter Turrini aufmerksam. Die Menschenrechte, welche der Gesetzgebung nach für alle gleich sein sollen, der Respekt gegenüber dem Individuum, die Wahrung der Menschenwürde – all diese Begriffe sind auf Papier festgehalten worden und haben auch im mündlichen Gebrauch eine breite Anwendung gefunden; doch fehlt es nicht an Repräsentanten des Systems, für deren Alltag diese Termini einen eher geringen praktischen Nutzen haben.

Angesichts dieser Tatsachen ist es kein Zufall, dass beide Autoren Deutschland als Schauplatz ihrer Dramen ausgesucht haben.

Das Stück „Ich liebe dieses Land“ basiert auf den oben genannten Ansichten Turrinis über Deutschland. Er baut das ganze Stück um die Metapher von der Welt als Gefängnis herum auf, indem er verschärft darauf hinweist, wie das hochgepriesene demokratische System in Deutschland nur scheinbar existiert, weshalb sogar die Einheimischen sich davon wegdenken und -wünschen; die einzigen Fürsprecher Deutschlands in seinem Stück sind die Fremden – Beni und Janina. Die anderen Figuren pflegen eine eher „fragwürdige Beziehung“ zu ihrer Heimat, was im Einklang mit den Erfahrungen und Beobachtungen des Autors steht:

Über die Jahre habe ich den Eindruck gewonnen, dass Deutsche grundsätzlich ein Bewusstsein von deutscher Schuld und ein gebrochenes Verhältnis zu ihrem eigenen

Land haben. Sie leben in Deutschland, aber sie denken sich ständig aus diesem Land fort
- entweder in den sonnigen Süden oder in eine andere Form von Existenz.¹⁴

Von der Ankunft in diesem Land erhofft Beni, die Hauptfigur im Stück Peter Turrinis, sich eine bedingungslose Freiheit, die jedem gleich gilt. Deshalb liebt er Deutschland, noch bevor er dort angekommen ist. Er findet jedoch einen korrupten „Institutionsdschungel“ vor: was für die Deutschen als selbstverständlich erscheint – dass das System viele Lücken und Löcher hat – wird für Beni, den Neuankömmling, zum Verhängnis. Der junge Nigerianer ist auf der Suche nach Freiheit und Menschenwürde, die in seiner Heimat nicht zu finden sind. Er ist der Überzeugung, dass dem Individuum in Deutschland, seiner Hautfarbe, Nationalität oder seines Glaubens ungeachtet, die gleiche Toleranz und Respekt entgegengebracht werden; die Menschenrechte werden gewahrt, den Bedürftigen wird Zuflucht angeboten und es entsteht der Eindruck, als ob die Gesetze völlig einwandfrei funktionieren. Doch sieht es in Wahrheit ganz anders aus: unter der Oberfläche wird das System von Vorurteilen und Stereotypen zerrissen. Vor allem die Repräsentanten dieses Systems sind dermaßen voreingenommen, dass sie den Fremden so respekt- und würdelos behandeln, als sei er überhaupt kein menschliches Wesen, sondern einfach ein Objekt ihrer banalen Tätigkeit. So wird Beni die menschliche Gestalt „abgesprochen“, indem die Repräsentanten der unterschiedlichen Institutionen ihn als Unterhaltungsobjekt, Mediensensation, Sexspielzeug oder als Neugierde stillendes Mittel betrachten und dadurch ihre übertriebene Überlegenheit an den Tag legen. Für den nigerianischen Flüchtling gibt es deshalb kein Zurück mehr – er kann nicht zurück nach

¹⁴ H. M. Broder, W. Höbel: Diese irrsinnige Weißwaschsucht. In: Der Spiegel 10/2001, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-18649944.html> (26.06.2011).

Nigeria, weil er all seine Hoffnungen auf Deutschland gesetzt hat. In Deutschland findet er jedoch keine Freiheit, sondern wird mit ausgesprochener Feindseligkeit und Hass empfangen; das einzige, was dort besser und erträglicher zu sein scheint, ist das große und geräumige Gefängnis, das dem Individuum die Liebe und die Hoffnungen nicht endgültig raubt.

Die Situation, in der Jorgos sich befindet, ist ganz anders. Der Grund für seine Ankunft in Deutschland ist einfach und banal – er möchte mehr Geld verdienen, um es seiner Familie in Griechenland schicken zu können. Er sucht weder Freiheit, noch Integration in Deutschland. Die Verhältnisse im Land sind ihm egal, vor allem, wenn sie keine Auswirkungen auf seine Finanzen haben. Ein weiterer wichtiger Unterschied zwischen den beiden Protagonisten ist die Tatsache, dass Jorgos kein Gefangener in Deutschland ist. Er ist freiwillig gekommen und kann jederzeit wieder gehen. Die Intoleranz, welche ihm die Dorfbewohner entgegenbringen, macht ihm recht wenig aus, solange sie sich auf der verbalen Ebene hält oder solange es „Mann gegen Mann“ steht und Jorgos sich verteidigen kann. Natürlich wird es ganz anders, als die Dorfbewohner handgreiflich werden und, zahlenmäßig überlegen, ihn zusammenschlagen. Aber auch dieser Vorfall ist nicht bedeutend genug, um Jorgos aus dem Dorf zu vertreiben, denn seine Pläne sehen folgendermaßen aus: er möchte im Sommer mit Marie, seiner deutschen Freundin aus dem Ort, nach Griechenland fahren. Das Einzige, was ihn tatsächlich zum Verlassen des Dorfes bewegt, ist seine „Unverträglichkeit“ dem neuen Kollegen – einem Türken – gegenüber.

4. 2 OFFENE RÄUME, GESCHLOSSENE RÄUME ...

Die Schauplätze in „Ich liebe dieses Land“ sind schnell aufgezählt: der Vorraum des Strafvollzugsgefängnisses im ersten Akt, die Wohnung Janinas im zweiten Akt und wieder das Gefängnis im dritten Akt, diesmal jedoch nicht der Vorraum, sondern eine Zelle in seinem Inneren.

Die Berliner Strafvollzugsanstalt und die Wohnung der Polin tragen sehr unterschiedliche Bedeutungen: das Gefängnis ist ein geschlossener, gar abgeriegelter „Grenzort“¹⁵, wo niemand freiwillig hinkommt und das niemand ohne Erlaubnis verlassen kann; seine Symbolik zeichnet sich durch rein negative Konnotationen aus. Dem wird die Wohnung Janinas entgegengesetzt, die sich voll und ganz durch positive Konnotationen auszeichnet. Auch ihre Wohnung ist ein geschlossener Raum, doch korreliert diese „Geschlossenheit“ mit Geborgenheit, Gemütlichkeit und Schutz vor der Außenwelt, oder, wie das Sprichwort besagt „Mein Haus ist meine Burg“; denn die Wohnung steht an dieser Stelle des Textes stellvertretend für das Haus, für die Privatsphäre, wo das persönlichste Privatleben des Individuums zustande kommt, wo der Mensch für sich allein ist, seine „Persona“¹⁶ ablegen und er oder sie „selbst“ ohne Verstellung sein kann. Für Beni bietet dieser Ort auch eine Zurückversetzung in die Kindheit; er wird von Janina mit mütterlicher Fürsorge empfangen, gefüttert und gepflegt. Obwohl die Freiheit, welche der Nigerianer nach der Flucht aus dem Gefängnis erfährt, unwirklich ist und ihm

¹⁵ Michel Foucault: Andere Räume. In: Karlheinz Barck u.a. (Hrsg.), Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig 1992, S. 34 – 46.

¹⁶ Vgl. Jolande Jacobi: Der Weg zur Individuation, Olten: Walter, 1971, S. 48. [„Unter Persona versteht Jung jenen Ausschnitt des Ich, dem die Beziehung mit der Umwelt obliegt.“.]

nicht zusteht, empfindet er unter dem Dach Janinas die Idylle, nach der er in Deutschland gesucht hat.

Die symbolische Bedeutung von Janinas Wohnung geht noch weiter, denn die Gegenstände, welche die Polin in ihren vier Wänden „zusammengetragen“ hat, sind nicht weniger wichtig: die Bildnisse des Heiligen Antonius von Ägypten und Padua, sowie der Heiligen Maria, haben eine schützende, helfende und erlösende Bedeutung. Die Figuren des „Diesseits“, die Mutter und der Vater Janinas, deren Bild zwischen den Heiligenbildern aufgestellt ist, hängen mit den transzendentalen Projektionen der Heiligen zusammen. Als unverfehlbare Symbole der Zeit hängen drei Kuckucksuhren an der Wand.

Die unmissverständliche Symbolik der Wohnung, die wie ein Altar „eingrichtet“ ist, korreliert unmittelbar mit der tiefen und ernsthaften Überzeugung der Polin, dass man mit Trauschein sicher in Deutschland bleiben kann, ohne die Gefahr der Abschiebung, und dass die Vollführung der Trauungszeremonie bei ihr zuhause erfolgen kann.

Der ganze zweite Akt, der in der Wohnung Janinas spielt, ist wie eine „Insel“ in der „Raum-Zeit-Beziehung“, auf der alle schönen und positiven Erlebnisse konzentriert sind. Der Auftritt des Kuckucks verweist auf die begrenzte Zeit, die beide in dieser utopischen Idylle haben. Die isolierte Zeit, in der sie sich von der Außenwelt in Sicherheit wissen, wird an dem zweifachen Kuckucksruf gemessen. Doch hat der Kuckuck auch eine andere Funktion: Er stellt ein Verhältnis zwischen der Rückschau auf, welche der Autor mithilfe

der schrecklichsten Erinnerungen der beiden Protagonisten und deren Erzählungen zustande bringt, und verbindet diese mit der „reellen Zeit“, mit dem „Hier“ und dem „Jetzt“ der Handlung.

Im dritten Akt wird schließlich die Bedeutung des Gefängnis-Vorraums klar, denn Beni ist aus dem Vorraum in das Innere der Strafvollzugsanstalt – in eine Zelle – gelangt. Seine Zellengenossen sind ein kleiner Mann mit ungarischem Akzent und ein Mann mit Goldrandbrille. Aus den Dialogen der drei Figuren wird klar, dass Beni kürzlich eingetroffen ist und die anderen Häftlinge noch nicht kennt.

Der kleine Mann bietet seinen „Schicksalsbrüdern“ Unterhaltung durch artistische Nummern an. Dieser Kleinkriminelle verkörpert sowohl die Hochstapler- als auch die Künstlernatur der Tricksterfigur und vermittelt die Botschaft von dem „Leben als ein Spiel“, welche im Einklang mit der persönlichen Lebensauffassung Peter Turrinis steht:

Ich empfinde mein Leben überwiegend als Katastrophe und das Theater als einen Nachstellungsort [...] Wäre das nicht so, dann würde ich irgendwann einmal von den Verhältnissen, in denen ich lebe, verschlungen werden. Ich habe eine große Fähigkeit zur Selbstzerstörung und eine ebenso große Fähigkeit, zum Überleben mit der Kunst.¹⁷

Ins Innere des Gefängnisses – in die Zelle – wo es kein Leben gibt oder, wo das Leben stillsteht und unerträglich erscheint, dort soll das Spiel eindringen. Der kleine Mann bietet den Gefangenen das „Überleben mit der Kunst“ an.

¹⁷ Peter Turrini: *Liebe Mörder! Vor der Gegenwart, dem Theater und dem lieben Gott*, Hrsg. von Silke Hassler und Klaus Siblewski, München: Luchterhand, 1996, S. 135.

4. 3 DAS DORF – EINE GANZE KLEINE WELT

Während die Schauplätze bei Peter Turrini klar definiert und differenziert sind, gibt es in dem Fassbinder-Text nicht eine einzige Regieanweisung, die Hinweise dafür liefern könnte, wo die Handlung sich abspielt. Ein möglicher Grund für das fehlende *mise-en-scène* wäre, dass der Autor dieses Drama selbst inszenieren wollte und deshalb darauf verzichtet hat.

Die einzigen Andeutungen, die darauf schließen lassen, um welche Schauplätze es sich handelt, kommen einmal zu Beginn und einmal gegen das Ende des Dramas vor: Aus den Dialogen könnte man schließen, dass die Gruppe sich in der Einführungsszene in einer Kneipe am Bahnhof befindet und auf den Zug wartet. Im vorangeschrittenen Verlauf des Stückes wird dem Leser ein eindeutiges Bild von der Kirche und dem Platz davor als Handlungsorte geboten. Der Angriff auf Jorgos passiert offensichtlich auf offener Straße, wahrscheinlich vor oder in der Nähe der Kirche. Auf diese Weise bleibt der einzige klar definierte Ort das Dorf als geo-politischer Raum. Seine Straßen und Plätze markieren zwar diesen Topos, doch bleibt er größtenteils unbestimmt.

Die Unbestimmtheit der Schauplätze hängt gleichermaßen mit der Unbestimmtheit der Zeit zusammen. Die Ereignisse können sich über Tage, Wochen oder sogar Monate erstrecken, doch findet der Leser einige Hinweise für die „Begrenztheit“ der Handlungs-Laufzeit: Zum Beispiel sprechen die Kommentare über Helgas Schwangerschaft dafür. Zu Beginn des Dramas ist Helga im dritten Monat schwanger, später wird aber klar, dass sie das Kind ohne schwere Konsequenzen für ihre Gesundheit verloren hat. Gleichzeitig

finden sich Hinweise dafür, dass die Handlung sich nicht über wenige Tage erstreckt, sondern über einen längeren Zeitraum, denn Jorgos gewöhnt sich an die Arbeit und wird immer besser und schneller, was nicht über Nacht passieren kann. Auch wird immer wieder auf den kommenden Sommer verwiesen, in dem Jorgos Marie mit nach Griechenland nehmen wird, doch steht dieses Ereignis nicht unmittelbar bevor.

Beim Vergleich beider Dramen fällt auf, dass Turrinis Darstellungsweise viel schärfer als diejenige Fassbinders ist. Seine Methoden stellen keine Ansprüche an eine Nähe zur Realität, sondern werden auf die Wirkung von Symbolen und Metaphern konzentriert. Die von dem Autor konstruierten Situationen können formal in zwei Kategorien aufgeteilt werden: einem „Öffentlichkeitsraum“ und einem „Privatraum“ – beide repräsentativ für die Schauplätze stehend, wo die Handlung stattfindet. So sind die Geschehnisse im Gefängnis Teil des „Öffentlichkeitsraums“ und diejenigen, welche sich in der Wohnung Janinas ereignen, Teil des „Privatraums“. Was an beiden Orten geschieht, wird bis aufs Äußerste getrieben, um auf die Falschheit und Absurdität der gesellschaftlichen Normen hinzuweisen; denn Beni kommt nach Deutschland auf der Suche nach Freiheit, Toleranz und Menschenrechten. Was er aber vorfindet, ist ein ausgeartetes und unkontrollierbares repressives System – eine falsche Demokratie und ihre heuchlerischen Anhänger. Denn bereits bei seiner Ankunft im Lande wird Beni wegen seiner Rasse, seiner Herkunft und seines Glaubens verurteilt, ohne das Recht auf Berufung.

Vergleicht man diese Tatsache mit dem Drama Fassbinders, werden die Zeit- und Epochenunterschiede sofort sichtbar: Fassbinders Stück spiegelt die Realität einer kleinen

und isolierten Gemeinde wider. Die Bewohner dieser Gemeinde führen ein langweiliges und sinnloses Leben und ihre ganzen Anstrengungen werden darauf konzentriert, über alle und jeden „herzuziehen“. Die jungen „Dörfler“ zeichnen sich durch keine Weltoffenheit aus, denn sie kommen aus einer kleinen und isolierten Welt. Und diese Kleinkariertheit und Geschlossenheit spiegelt sich auch in ihrer Lebensauffassung wider – sie interessieren sich allein für diejenigen Geschehnisse, welche sich im Dorf und in ihrer unmittelbaren Umgebung abspielen. Sie haben keine besonderen Ziele und Pläne für die Zukunft und sind eher frustriert, als mit ihrem Leben zufrieden. Und sobald ein Fremder ins Dorf kommt, ein griechischer Gastarbeiter, sind alle gegen ihn. Sie sind neidisch und eifersüchtig, und fühlen sich von ihm übergangen.

Der Alltag, den Fassbinder seinem Publikum zeigt, könnte jeder kleinen Ortschaft in Deutschland entspringen und repräsentativ für die Ansichten des bornierten „kleinen Mannes“ gegenüber dem Fremden stehen. Das, was bei Fassbinder aus der Perspektive des „kleinen Mannes“, der innerhalb einer kleinen und intimen Gesellschaft lebt, dargestellt ist, wird in Turrinis Drama auf ganz hohem Niveau gehalten: In der Berliner Polizeidirektion treten Figuren auf, die unterschiedliche soziale Gruppen und Institutionen repräsentieren, alle jedoch Teil des korrupten repressiven Systems sind. In „Ich liebe dieses Land“ ist alles sehr verschärft und kompromisslos; die Extreme können weder beseitigt, noch gemildert werden, denn so etwas würde im Widerspruch zur Wirkung des repressiven Apparats stehen.

CHAPTER 5 JORGOS UND BENI – DIE ABGELEHNTEN FREMDEN

Beide Dramen behandeln das Motiv des abgelehnten Ausländers, den die Einheimischen nach dem negativen Heterostereotyp beurteilen.

Doch wie sehen die Parameter des Fremden aus, welche die Hauptfiguren der beiden Dramen verkörpern? Ist es möglich, dass der Grad des Fremdseins und die sich daraus ergebende Abneigung gegen den „Eindringling“ mit den objektiven Charakteristiken des Fremden korreliert? Kann der negative Heterostereotyp durch die Stufe des Andersseins bedingt sein?

Die Unterschiede, die zwischen Beni und den Deutschen bestehen, sind sehr stark ausgeprägt: Beni kommt aus dem weiten und „dunklen“ Afrika, gehört einer anderen Rasse und Religion an und spricht eine andere Sprache. Jorgos dagegen stammt aus dem gleichen Kontinent, eigentlich aus dem Land, das als Nachfolger der ältesten Zivilisation Europas gilt. Seiner Hautfarbe und seiner Religion nach unterscheidet er sich kaum von den Einheimischen, allein die fehlenden Sprachkenntnisse verraten, dass er landfremd ist. Trotzdem gehören beide Fremdlinge gleichermaßen zum negativen Stereotyp des „gefährlichen Ausländers“ und ziehen die Aggression der Einheimischen auf sich.

5. 1 VOM OPFER ZUM TÄTER GEMACHT

Beni ist ein eindeutiges Opfer, das vom System zum Täter gemacht wird. Angeblich hat er bei seiner Verhaftung auf zwei Polizisten eingeschlagen, was ihn sofort zu einem „extrem gefährlichen Delinquenten“ macht. Dieser Gewaltausbruch liegt jedoch außerhalb der Handlung, und der Leser erfährt davon nur über die Aussage des

Wachebeamten: „Kein Name. Keine Papiere. Keine Angaben. Hat bei seiner Verhaftung auf zwei Kollegen eingeschlagen, gilt als extrem gewalttätig“.¹⁸ Mit zunehmendem Handlungsverlauf zeigt Beni sich allen Staatsangestellten gegenüber als friedlich und zurückhaltend; doch kommt sein aggressives Verhalten zum Vorschein, sobald er angegriffen wird und sich wehren muss.

Auch Jorgos wird ein Akt der Aggression nachgesagt, aber nicht nachgewiesen: „Habt ihr es schon gehört. Der Katzelmacher der verreckte hat den Erich halb tot geschlagen. Wie verrückt ist er gewesen. Plötzlich hat es den gepackt und er hat auf den Erich losgeschlagen“¹⁹, was für die Einheimischen den Anlass ausmacht, an ihm Rache ausüben zu wollen. Und als Jorgos vor der Kirche von zehn Leuten angegriffen wird, lässt er es geschehen, ohne sich dagegen zu wehren.

Sollte die Perspektive umgekehrt und das Bild der Einheimischen durch die Augen der beiden Fremden betrachtet werden, entdeckt man eine weitere Gemeinsamkeit von Jorgos und Beni: Trotz der Demütigung und Aggression, die beide Hauptfiguren in Deutschland einstecken müssen, teilen der Nigerianer und der Grieche den positiven Stereotyp von Deutschland und den Deutschen miteinander.

Obwohl Jorgos unter dem „stereotypen Denken“ der Deutschen zu leiden hat, ist er selbst auch nicht frei von Vorurteilen. Denn was ihn zum Wegziehen bewegt, ist weder die offene Feindseligkeit der Dorfbewohner, noch die Gewalt, die ihm schließlich angetan

¹⁸ Peter Turrini. Ich liebe dieses Land. In: *Spectaculum 75. Sechs moderne Theaterstücke*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004. S. 216.

¹⁹ R. W. Fassbinder: *Katzelmacher. Preparadise sorry now*, 1. Aufl. - Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1982, S. 22.

wird, sondern die Nachricht von dem neuen Fabrikarbeiter – einem Türken. Sobald der Grieche erfährt, dass sein neuer Kollege aus der Türkei kommt, schalten sich seine eigenen, auf historischer Basis bestehenden Stereotypen ein, und er will sogar den Ort wechseln, um nicht mit dem Türken zusammenarbeiten zu müssen.

5. 2 AUF DAS KÖRPERLICHE REDUZIERT

Eine wichtige Rolle für den negativen Heterostereotyp, dem die Figuren von Beni und Jorgos angepasst werden, spielt nicht nur der ihnen nachgesagte Hang zur Aggression, sondern auch die Tatsache, dass den beiden Männern alles Geistige abgesprochen wird, und dass sie allein auf das Körperliche „reduziert“ werden. In dem stereotypen Bild, das die Einheimischen von den Fremden haben, nimmt das Primitive, Animalische und Sexuelle die Überhand. So sehen die jungen Dorfbewohner Jorgos an – als ein „überpotentes Tier“, das von den Frauen im Dorf begehrt und von den Männern beneidet und gejagt wird, und diese Überzeugung von ihnen spiegelt sich auch in dem Dramentitel „Katzelmacher“²⁰ wider.

Anders verhält es sich um die „Reduktion“ Benis auf das Körperliche, denn die Männer in seiner Umgebung empfinden ihn nicht als Rivalen und fühlen sich nicht von ihm eingeschüchtert; nicht zuletzt auch wegen der Tatsache, dass sie alle ihm sozial überlegen sind. Doch das skandalöse Verhalten der Frau des Polizeipräsidenten spricht für die Ausprägtheit der stereotypen Wahrnehmung des Fremden als „geistlose Kreatur“. Bereits mit ihrem Eintreffen in das Strafvollzugsgefängnis bringt die Frau des

²⁰ Vgl. Gerhard Wahrig: Deutsches Wörterbuch. Gütersloh: Bertelsmann, 1997: bair., österr.; abwertend *Italiener* [zu ital. *cazze*, Pl. *cazze* „Tiegel“, da die eingewanderten ital. Handwerker früher häufig Geschirrhersteller waren.]

Polizeipräsidenten den frivolen Geist der Loveparade mit sich. Was sie mit Beni vorhat – den Drang, ihre soziale Macht auf diese entwürdigende und verletzende Art und Weise auszuüben, spricht eindeutig dafür, dass das Sexuelle für sie von dem Menschlichen getrennt ist. Für die Frau des Polizeipräsidenten stellt Beni kein menschliches Wesen dar, sie fühlt sich weder zu ihm hingezogen, noch hat sie irgendein Interesse an ihm als Repräsentanten des anderen Geschlechts; für diese Frau stellt Beni eine Art Spielzeug dar, ein Gegenstand der Unterhaltung, dem sie auf absurdeste Weise ihre Überlegenheit demonstriert. Doch das, was nach dieser Demonstration passiert, ist vorprogrammiert: In dem Bestreben, seine Privatsphäre zu schützen, reagiert Beni auf den von der Frau des Polizeipräsidenten kommenden Angriff auf die einzig mögliche Art und Weise – mit Gewalt. Denn er ist bis nach Deutschland geflohen, um der Missachtung seiner Rechte und Menschenwürde zu entfliehen, doch zeigt das unangemessene Verhalten der Frau des Polizeipräsidenten, dass auch dort Grenzen überschritten werden.

CHAPTER 6 DIE FREMDEN UNTER DEN EINHEIMISCHEN

Einer der Hauptgründe für die stereotype Wahrnehmung der Welt, spezieller noch, des Fremden, ist der Konformismus, der den meisten Menschen im Weg steht, sich eine eigene Meinung zu bilden. Anstatt über die Dinge selbst nachzudenken, passt die Masse sich der allgemein gültigen, oberflächlichen Meinung an, die nicht auf Erfahrungen, sondern auf Vermutungen und Projektionen beruht.

6. 1 KONFORMISMUS UND ANDERSSEIN

Der Philosoph Martin Heidegger schafft es, eine der tiefgehendsten und komplexesten philosophischen Definitionen des Konformismus aufzustellen, indem er durch die Einführung des Begriffs „Welt“, „die Summe alles Seienden, das uns umgibt²¹“, in seiner Schrift „Sein und Zeit“ (1927), festhält. Der Konformismus besteht Heideggers Meinung nach in der passiven Haltung des Individuums gegenüber der ihn umgebenden Umwelt:

An seine «Welt» verloren zu sein bedeutet, von allem, was um uns herum vorgeht, in Anspruch genommen zu sein, ohne dass man selbst dazu Stellung nimmt. Das Dasein verstreicht dann in einem abgehetzten, oberflächlichen Umgang mit dem Seienden, ohne dem tieferen Sinn des Lebens irgendwelche Gedanken zu schenken. Statt den Dingen selber auf den Grund zu gehen, übernimmt das Dasein die Meinungen, die «man» hat, und dieses «man» tritt allmählich an die Stelle des individuellen Lebens. Indem sich das Dasein auf diese Weise zufriedengibt, macht es alles Rede zu Geschwätz, jedes

²¹ Vgl. Poul Lübcke: Martin Heidegger. Philosophie als radikales Fragen. In: Anton Hügli/Poul Lübcke (Hrsg.): Philosophie im 20. Jahrhundert. Band 1. Phänomenologie, Hermeneutik, Existenzphilosophie und Kritische Theorie, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1992, S. 187. [Der Begriff „Welt“ ist nach Heidegger eine herkömmliche ontologische Bezeichnung für die Summe alles Seienden, das uns umgibt, (im Gegensatz zur Welt ohne Anführungszeichen, die den Bedeutungsspielraum bezeichnet, der es ermöglicht, das Seiende auszulegen).]

Ursprüngliche Interesse zu platter Neugier und alle Klarheit zu Zweideutigkeit. Das Leben wird dadurch unwahr.²²

Auch bietet der Philosoph einen Weg zur Überwindung der passiven Haltung an, die das Individuum von der Masse abhängig macht und ihm die Individualität „raubt“:

Soll dieses Verfallen aufgehalten werden, muss sich das Dasein von seinen uneigentlichen Beschäftigungen (seinem Umgang mit dem Zuhandenseienden) und seiner Abhängigkeit von dem, was «man» meint, zurückziehen. Es muss sich stattdessen auf sich selbst besinnen, indem es sich zu seiner Existenz verhält und Stellung nimmt. Erst auf dem Hintergrund dieser selbstgewonnenen («eigentlichen») Stellungnahme kann das Dasein ein wahres Verhältnis zu den anderen und zu dem Zuhandenseienden erreichen.²³

Die Abhängigkeit des Individuums von der Masse findet eine besonders starke Ausprägung in Fassbinders Bühnenstück „Katzelmacher“: Niemand aus der darin vorkommenden Dorfclique hat persönliche Eindrücke von Jorgos gesammelt und keiner von ihnen bemüht sich um eine objektive Einschätzung des Griechen, doch „wissen“ alle, dass die Ausländer „Verbrecher und sonst nichts“ sind. Und dieses „Wissen“ nimmt immer mehr an Gerüchten und Projektionen zu, um schließlich in dem durch nichts provozierten Angriff auf den Fremden zu kulminieren.

Die Überwindung der negativen Haltung Jorgos gegenüber hat jedoch wenig mit der Überwindung des Konformismus im Allgemeinen zu tun: sie resultiert aus der Tatsache, dass „die Anderen“, die „Großen“ und „Wissenden“ den überaus wichtigen „Nutzen“ der Gastarbeiter für die deutsche Wirtschaft aufgezeigt haben. Und dieser „Nutzen“, der

²² Poul Lübcke: Martin Heidegger. Philosophie als radikales Fragen. In: Anton Hügli/Poul Lübcke (Hrsg.): Philosophie im 20. Jahrhundert. Band 1. Phänomenologie, Hermeneutik, Existenzphilosophie und Kritische Theorie, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1992, S. 187-188.

²³ Ebd., S. 187-188.

ebenfalls nach dem Prinzip „man sagt“ oder „es heißt“ verbreitet wird, ändert die Einstellung der Dorfbewohner Jorgos gegenüber von „heute“ auf „morgen“, genau wie ein „Deus ex machina“, und führt das Happy-End des Dramas herbei; natürlich mit dem notwendigen Maß an „ironischer Distanz“.

Die Abhängigkeit der Protagonisten Fassbinders von der Gruppe raubt ihnen größtenteils die Individualität. Abgesehen von Elisabeth Plattner – der Arbeitgeberin Jorgos – von deren Gegenwart und Vergangenheit das Publikum ein wenig erfährt, und Marie – Jorgos Freundin – werden die anderen Dorfbewohner nur auf ihre Vornamen reduziert und nicht zu Individuen erhoben.

Das, was die Anhänger der Dorfclique zusammenbringt und auch zusammenhält, sind der Hass, den alle gegen den Griechen hegen, und das Misstrauen, das sie ihm entgegenbringen. Von großer Bedeutung ist, dass jedes einzelne Gruppenmitglied zur „Zunahme“ des Hasses verhilft, indem alle sich weitere und absurdere Geschichten über ihn ausdenken und weitererzählen.

6. 2 ES WIRD NICHT GELEBT, ES WIRD GEREDET

Die „Mikro-Welt“ der Clique ist als eine „Gerüchteküche“ dargestellt, die über das Schicksal der Dorfbewohner fast wie ein Gericht entscheidet. Davon, wer was gehört und weitererzählt hat, hängt beinahe die Stellung jedes einzelnen Mitgliedes der Gemeinde ab. Gerüchte, Übertreibungen und Lügen erheben einzelne Menschen in die Höhe oder stürzen sie gnadenlos wieder herab. Das alles ist möglich, weil in dieser isolierten kleinen Dorfgemeinschaft die Nachrichten eher auf dem Weg des „Hören-Sagen“ verbreitet

werden, als auf der Basis der Direktkommunikation. Das Gerede macht die Runde, ohne dass jemand sich um Fakten und Tatsachen kümmert. Was in dieser „Mikro-Gesellschaft“ passiert, wandert von Mund zu Mund und wird immer mehr „aufpoliert“, bis auch die banalste Kleinigkeit zu etwas Gewaltigem und Unerhörtem geworden ist. So ähnlich trägt es sich mit Jorgos und seinem Erscheinen im Dorf zu: niemand pflegt direkten Kontakt zu dem „Fremdarbeiter“, und das bei weitem nicht wegen fehlender gemeinsamer Sprache; was von der Dorfclique als allgemeingültige Wahrheit verbreitet wird, beruht einzig und allein auf Ignoranz und tiefeingesessenen Stereotypen. Doch wird nicht Jorgos allein zum Objekt der Vorurteile „erhoben“, sondern auch die Landsmännin und Geschäftsdame Elisabeth Plattner; einerseits weil sie außerhalb der Gruppe steht, andererseits weil sie für das Erscheinen Jorgos im Dorf verantwortlich ist, und nicht zuletzt auch deshalb, weil sie sich von allen standesgemäß unterscheidet und sich nur mit den „Großen“ im Dorf abgibt. Je größer die Distanz zwischen den Gruppenmitgliedern und den anderen ist, umso stärker kommt das stereotype Denken zum Vorschein. Und solange niemand Interesse an Jorgos als Individuum zeigt, vermehren sich die Beschuldigungen und Vorurteile gegen ihn immer weiter, indem fast jedes Mitglied der Clique mit einer neuen und absurderen „Wahrheit“ kommt. Beide Faktoren – die Unwissenheit und der Neid – bestimmen das feindselige Verhalten der jungen Dorfbewohner, wie auch ihr Zusammenschluss zu einer Gruppe mit einem gemeinsamen Ziel – die Vertreibung des „Kommunisten“ aus dem Ort.

Da der Alltag der Figuren, welche man in „Katzelmacher“ zu sehen bekommt, recht eintönig und langweilig ist, wird der ganze Frust, den die jungen Leute aus dem Ort angesammelt haben, auf das hilflose und am leichtesten zugängliche Opfer gerichtet.

Indem sie alle über Jorgos herziehen, gewähren sie dem Publikum einen Einblick in ihr Inneres. Doch fehlt es Fassbinders Figuren an Schärfe und Komplexität und es fällt dem Leser leichter, sie als Ganzes – als Gruppe – wahrzunehmen, als jeden einzelnen von ihnen als „unverwechselbares“ Individuum anzusehen. Trotzdem erfährt das Publikum einiges über die Dramenfiguren, jedoch nicht darüber, wie sie sind, sondern, wie sie sein möchten.

Erich, der wohl mit Marie zusammen gewesen ist, bevor Jorgos aufgetaucht ist, fährt Traktor und möchte diese Beschäftigung gegen den Eintritt in die Bundeswehr eintauschen, weil es dort besser ist, als auf dem Land zu arbeiten: „Im März gehe ich zur Bundeswehr. Weil das ist besser wie da arbeiten. [...] Da gibt es keine Frage. Ich möchte in ein U-Boot, weil das ist was anderes wie auf dem Land“ (S. 35).

Weshalb es zwischen ihm und dem Griechen zu einer Rauferei gekommen ist, bleibt unklar, dies ist jedoch der Grund, weshalb sich die ganze angesammelte Wut und Aggression der Gruppenmitglieder auf Jorgos ergießt:

HELGA Habt ihr es schon gehört. Der Katzelmacher der verreckte hat den Erich halb tot geschlagen. Wie verrückt ist er gewesen. Plötzlich hat es den gepackt und er hat auf den Erich losgeschlagen.

INGRID Auf den Erich. Warum?

HELGA Niemand weiß nichts. Der Paul und der Franz sind dabei gewesen und ganz starr sind sie geworden bei so viel Wahnsinn. [...]

GUNDA Aber so was hat passieren müssen. Immer hab ich gesagt: der Fremdarbeiter muss weg.

INGRID Genau, weil das sind schlechte Menschen wo fremde sind. [...]

(Katzelmacher, 1982, S. 22).

Aus dem Text wird nicht klar, ob und inwieweit Jorgos für den Gewaltausbruch, der ihm nachgesagt wird, verantwortlich ist, doch spielt die Richtigstellung dieses Vorfalls für die Gruppe keine Rolle. Die Schlägerei, ob sie imaginär oder reell gewesen ist, macht den Grund für die Planung und Durchführung der Rache aus:

INGRID Viel sieht man nicht von die Schläge.

ERICH Weil ich ein Mannsbild bin und eine Deckungsarbeit leisten kann, sonst wär ich totgeschlagen.

PAUL Genau.

ERICH Aber das kriegt er zurück. Mit dem Schlagring und mit alle Freunde, weil dem muss das austrieben werden.

FRANZ Jetzt wird eine Gang gegründet gegen den.

PAUL Und wer nicht mitmacht, ist ein Feind und wird bekämpft wie der.

(Katzelmacher, 1982, S. 18).

Während die jungen Männer aus dem Ort sich von dem Neuankömmling eingeschüchtert und bedroht fühlen, ist die Einstellung der Frauen Jorgos gegenüber gespalten: einerseits empfinden sie ihn als Gewalttäter und Vergewaltiger, andererseits würden sie sich ihm, trotz dem ganzen Gerede über Moral, Anständigkeit und Erziehung, gern an den Hals

werfen. So bietet Gunda – eine nicht besonders attraktive Frau – sich ihm bei erster Gelegenheit direkt an:

GUNDA Deutschland schön?

JORGOS Viel schön.

GUNDA Nix viel Liebe?

JORGOS Nix verstehn Liebe.

GUNDA Vom Herzen.

JORGOS Nix.

GUNDA Nein? Nix Fräulein?

JORGOS Was Fräulein? Fickifick?

GUNDA Ja.

JORGOS Na nix.

GUNDA Warum? Wegen mir?

JORGOS Ja. Nix.

(Katzelmacher, 1982, S. 14).

Doch als Jorgos ihr Angebot ausschlägt, wird sie wütend und rächt sich mit einer erfundenen Geschichte über die angebliche Vergewaltigung, welche der Grieche versucht haben soll:

GUNDA Ich gehe grad heim, da kommt mir der Griech entgegen. Ich grüß, weil ich eine Erziehung hab. Da hält er mich fest und schmeißt mich ins Gras und sagt immer fickifick. Bis ich eine Todesangst gehabt hab. Dann bin ich weggelaufen.

(Katzelmacher, 1982, S. 15).

Gunda ist diejenige, die sich nach dieser Lügengeschichte mit einer der anderen „anständigen und hochmoralischen“ Frauen des Ortes „zusammentut“ und Marie der Promiskuität beschuldigt:

GUNDA Ich tät mich schämen, wo du alles weißt von dem, was das für einer ist.

MARIE Und was ist das einer?

GUNDA Ein Verbrecher ist das, das wissen doch alle.

MARIE Bei mir ist er kein Verbrecher nicht. [...]

GUNDA Weil er ein Schwein ist und fest zupackt.

MARIE Weil er dir nichts wollte.

GUNDA Nichts wollte. Auf den Boden hat er mich geschmissen

MARIE Vielleicht im Traum, weil du gar nicht sein Typ bist.

HELGA Als ob der nach sowas fragt, nach Typ und so. Der möchte ihn bloß drin haben.

MARIE Weil du was besseres bist.

HELGA Für mich bist du eine Schnalle, sonst nichts.

(Katzelmacher, 1982, S. 20).

Von Jorgos zurückgewiesen, richtet Gunda ihre Wut und Enttäuschung nicht nur gegen Marie, sondern auch gegen Elisabeth. Für sie machen alle Frauen, die etwas mit dem „Katzelmacher“ und „Kommunisten“ zu tun haben, die „höchste Amoral“ aus.

Bruno ist Jorgos Kollege aus der Wundertütenfabrik und der einzige Arbeiter dort, bevor der Grieche eintrifft. Das doppelte Spiel, das er treibt, zeigt, wie verunsichert er sich durch Jorgos fühlt, denn Bruno verbreitet Gerüchte, welche den Gastarbeiter immer mehr in Ungnade treiben:

PAUL Und hat er geredet mit dir?

BRUNO Der kann doch nichts reden. Aber zum Schlafen zieht er sich aus. Ganz.

PAUL Nein!

BRUNO Genau.

GUNDA Vor dir?

BRUNO Da kennt der nichts.

ERICH Und wie schaut er aus?

BRUNO Besser wie wir.

ERICH Wie besser?

BRUNO Besser gebaut ist er.

ERICH Wo?

BRUNO Am Schwanz.

(Katzelmacher, 1982, S. 13-14).

Obwohl das im Text nicht explizit genannt wird, lassen die Ereignisse des Dramas darauf schließen, dass Bruno und die Fabrikhaberin nicht nur eine professionelle, sondern auch eine intime Beziehung haben, um die Bruno nach der Ankunft des Griechen besorgt ist. Deshalb schwört er Elisabeth seine Treue, fällt ihr jedoch in den Rücken, indem er entwürdigende Gerüchte über sie und Jorgos verbreitet:

INGRID Ich habe es vom Erich, und der hat es vom Bruno, glaub ich. Heut Nacht hat sie sich ausgezogen, hat sich aufs Bett gelegt und nach dem Griech geschrien.

HELGA Und dann?

INGRID Dann ist der Griech rüber, und nach drei Stunden ist er wiedergekommen und hat ganz fertig ausgeschaut.

(Katzelmacher, 1982, S. 15).

Und sobald Elisabeth anfängt, Verdacht zu schöpfen und ihn zur Rede stellt, leugnet er alles und versichert ihr seine Liebe:

BRUNO Kein Wort habe ich gesagt. Ich tät nie was sagen über dich, weil ich das gar nicht könnt. [...]

BRUNO Ich hab gar nichts gesagt. Gar nichts. [...]

BRUNO Ich könnt nie reden über dich, das musst wissen, weil da meine Liebe davor ist.

(Katzelmacher, 1982, S. 17).

Als gegen Ende des Stückes Elisabeth von den Cliquenmitgliedern vor der Kirche ausgeschimpft wird, beharrt Bruno darauf, ganz genau zu wissen, was zwischen ihr und

dem Griechen gewesen ist, denn wäre nichts gewesen, gäbe es keinen Grund für alle darüber zu reden:

BRUNO Weil wenn alle reden, dann hat es seinen Sinn.

ELISABETH Keiner versteht was, von nix.

BRUNO Was gewesen ist, das ist gewesen. Das ist.

ELISABETH Und was ist gewesen?

BRUNO Dass du mit dem was gehabt hast. Das ist gewesen.

ELISABETH Nichts ist gewesen. Gewesen, gewesen! Einen Schmarrn hab ich gehabt mit dem.

(Katzelmacher, 1982, S. 27).

Obwohl Bruno eine recht dubiose Rolle in die Geschehnisse um den Gastarbeiter herum spielt, ist er schließlich derjenige, der die Cliquenmitglieder davon überzeugt, welche brillante Einfälle Elisabeth hat, um die Wirtschaft des Landes zu unterstützen, und wie Jorgos eines höheren Zwecks wegen im Ort ist, nicht um ihnen in die Quere zu kommen:

BRUNO Sie sagt, das ist besser für das Geschäft.

ERICH Wenn der dableibt?

BRUNO Genau, weil das so ist.

GUNDA Und warum?

BRUNO Weil wir mehr produzieren, und zahlen tut sie ihm sechshundertfünfzig Mark. Schlafen tut er bei mir im Zimmer, dafür zieht sie ihm hundertfünfzig Mark ab.

GUNDA Hundertfünfzig Mark. Gibt's das?

BRUNO Genau. Und für das Essen nochmal hundertachtzig. Das sind zusammen dreihundertdreißig Mark. Da zahlt sie ihm dreihundertzwanzig Mark aus.

ERICH Respekt!

BRUNO Das hat ihr der Mann in München gesagt, von der Fremdarbeiterstelle. So muss man es machen, es wird mehr produziert, wenn die da sind und das Geld bleibt im Land.

ERICH So ist das?

BRUNO Genau. Das ist ein Trick. Und das ist für Deutschland.

(Katzelmacher, 1982, S. 33-34).

Elisabeth kann als „Fokus“ der Geschehnisse angesehen werden. Sie ist für die Erscheinung Jorgos im Dorf verantwortlich und somit die „treibende Kraft“ der Handlung. Die „Plattnerin“ wird als moderne Frau dargestellt, die über genügend positive Eigenschaften verfügt, um als gute und erfolgreiche Geschäftsdame angesehen zu werden. Sie steht dem „Neuen“ und dem Fremden offen gegenüber, doch ist auch sie nicht an Jorgos als Individuum und Person interessiert. Sie akzeptiert den Griechen, ohne sich von Vorurteilen leiten zu lassen, doch macht er für sie nur eine fleißige und billige Arbeitskraft aus. Als sie ihn vor der Dorfclique in Schutz nimmt, verweist Elisabeth gerade darauf, dass Jorgos sich damit einverstanden erklärt, mehr und auch besser als die Männer im Dorf zu arbeiten, und zwar für einen geringeren Lohn. Genauso vorurteilsfrei wird sie jeden anderen Arbeiter empfangen, den ihr die Fremdarbeiterstelle in München schickt. Im Drama existiert jedoch eine Textstelle, welche die Geschäftsfrau weltoffener als die anderen erscheinen lässt: sie ist in Italien gewesen, weshalb auch der Verdacht unter den Dorfbewohnern aufkommt, sie habe sich von dort einen Mann kommen lassen.

Ihre Akzeptanz dem Fremden gegenüber wird von ihren Landsleuten als absolut negativ aufgefasst, denn in ihren Augen ist Elisabeth gewillt, mit jedem ins Bett zu steigen, nur nicht mit ihnen:

HELGA Zur Elisabeth ist es gekommen. Ich hab es immer schon gesagt, wie dass sie mannstoll ist. Schau nur bloß hin.

PAUL Weil, wir sind ja nicht gut genug.

(Katzelmacher, 1982, S. 11).

Das Verhalten Elisabeths gibt den Einheimischen das Gefühl, dass sie weder für ihre Fabrik, noch für ihr Bett gut genug sind. Deshalb ist auch sie ein Objekt ihres Hasses und wird immer wieder von den Dorfbewohnern verbal angegriffen. Darin besteht auch der Unterschied in der Darstellungsweise der beiden zentralen Konflikte: die physische Aggression, die gegen den Griechen gerichtet ist, wird implizit dargestellt – sie gehört nicht zur Handlung, sondern zur Erzählung über die Handlung. Die Aggression gegen Elisabeth ist explizit dargestellt, indem sie ständig von den Männern und Frauen zur Rede gestellt wird. In diesen verbalen Kämpfen verliert Elisabeth nie die Selbstbeherrschung, sie weist die Angriffe ab, ohne unnötig anzugreifen und behält dadurch die Überhand.

6. 3 GEWALT UND VERSÖHNUNG

Die Kulmination des Konflikts wird in der Kirchenszene erreicht, als die Dorfbewohner den bevorstehenden Angriff auf Jorgos während der Sonntagsmesse planen und dem „Pfarrer die Predigt kaputt flüstern“. In dieser Szene laufen zwei Diskurse parallel zueinander – der eine zeichnet sich durch über Jahrhunderte lang wiederholte

dogmatisierte Bibelpassagen aus, der andere ist der lebendige und emotional geladene „Dialog der Verschwörung“. Auch für Jürgen Greif zeichnen sich die Parallelen in der symbolischen Bedeutung der beiden Diskurse mit besonderer Wichtigkeit aus:

Was die Szene so beunruhigend und zugleich so komisch wirken lässt, sind die eingeschobenen Gebete, die seltsam mit der Brutalität der Flüstergespräche korrespondieren. Wenn Erich meint „Verrecken sollt er... Ich hab einen Schlagring kauft in München“, heißt es im gemeinsamen Gebet: „Nun ist das Lamm geschlachtet / das Opfer ist vollbracht“. Noch komischer wirken Gebet und Pläne, als es heißt: „Nur darauf und am besten gleich“ (Erich) und „Das Blut zeichnet unsere Tür / denn er ist das rechte Osterlamm / in heißer Lieb für uns gebraten. [...] Komik, Brutalität, Manipulation mischen sich in der Kirchenszene.²⁴

Diese zwei Diskurse tragen zur Polyphonie nach der Begriffsdefinition Michail Bachtins bei, indem sie das Erhabene der Predigt gegenüber dem Niedrigen der Dialektsprache der Verschwörer stellt. Einer ähnlichen dramaturgischen Methode, welche die christliche Symbolik der grausamen Opfergabe innerhalb der Dramenhandlung entgegenstellt, bedient sich Peter Turrini in dem Epilog seines Bühnenstücks „Sauschlachten“ (1972).

Nachdem die Sonntagsmesse zu Ende ist, werden die Drohungen der Verschwörer in Taten umgesetzt. Doch findet der Gewaltakt außerhalb der Bühne statt und wird mithilfe der Dialoge dargestellt: Es ist seltsam, wie wenig Jorgos in den Vordergrund tritt und wie stark seine Anwesenheit auch in denjenigen Szenen spürbar ist, in denen nicht einmal von ihm gesprochen wird.

²⁴ Jürgen Greif: Zum modernen Drama: Martin Walser, Wolfgang Bauer, Rainer Werner Fassbinder, Siegfried Lenz, Wolfgang Hildesheimer, 2. Aufl. - Bonn: Bouvier, 1975, S. 59.

Wie stellt Fassbinder den Ausländer und das Individuum Jorgos vor? Seine Auftritte im Drama sind relativ begrenzt, doch reichen sie aus, um etwas über die Person von Jorgos zu erfahren. Der Grieche ist intelligent, würdevoll und clever genug, um aus einer feindlichen Umgebung des fremden Landes doch noch Vorteile für sich herausholen zu können. Seine Sprachkenntnisse des Deutschen lassen eine eher begrenzte Kommunikation mit den Einheimischen zu, doch profitiert Jorgos gekonnt davon, indem er sich hinter der Sprachbarriere zurückzieht, jedes Mal, wenn das Gesprächsthema einen für ihn unangenehmen oder ungünstigen Weg einschlägt. Diese „harmlose List“ deuten die Einheimischen bereits bei dem ersten Treffen mit ihm als Arroganz und fühlen sich dadurch provoziert, was für die darauffolgenden Geschehnisse ausschlaggebend ist: „Vielleicht will er mit uns nicht reden. Vielleicht sind wir nicht gut genug für den“ (S. 10).

Des Weiteren erfährt der Leser, dass Jorgos für seine Familie sorgt und sein ganzes Geld nach Griechenland an seine Frau und seine zwei Kinder schickt: „Alles heimschicken. Frau und Kinda“ (S. 19).

Seine menschliche Schwäche wird aber anhand der Zuneigung, welche er für Marie empfindet, aufgedeckt; Jorgos‘ ist bereit, Marie mit nach Griechenland zu nehmen, obwohl das ein Verstoß gegen die christliche Moral wäre, denn Jorgos ist sowohl seiner Frau als auch Marie gegenüber untreu. Maries Überzeugung nach lässt sich dieses Doppelspiel mit den kulturellen Unterschieden zwischen den beiden Ländern entschuldigen: „Das macht nichts. In Griechenland ist alles anders wie da“ (S. 36). Der

Leser weiß jedoch ganz genau, dass diese Unterschiede nur in ihrer Vorstellung existieren.

Obwohl Jorgos Figur auch einige stereotype Charakteristiken aufweist – er ist so gut gebaut wie Apollo und so intelligent wie Odysseus – bleibt er doch der „kleine Mann“, der von der Misere aus seiner Heimat vertrieben worden ist und mit allen Mitteln in einem fremden Land zu überleben versucht.

CHAPTER 7 TURRINIS WELT: BENI JAJA GEGEN DIE PERSONIFIZIERTEN INSTITUTIONEN

In der von Turrini kreierte Welt kommen die Protagonisten stellvertretend für die Institutionen vor, welche sie repräsentieren; jeder von ihnen ist Teil einer anderen sozialen Gruppe und gehört einem bestimmten gesellschaftlichen und institutionellen Stand an – von dem niedrigsten bis zum höchsten. Diese Menschen lassen weder mit sich reden, noch können sie umgestimmt werden, denn dies würde bedeuten, dass das repressive System, zu dessen Ganzheit sie beitragen, veränderbar wäre. Beni ist die Zentralfigur im Stück, um die alle anderen Figuren gruppiert sind. Die Repräsentanten des repressiven Apparats fühlen sich zur Richtigstellung aufgefordert, sobald sie Benis „Ich liebe dieses Land“ hören, denn im Gegensatz zu dem jungen Nigerianer ist keiner von ihnen mit seiner Heimat Deutschland zufrieden.

Die gescheiterte Verständigung zwischen Beni und den anderen Figuren basiert nicht auf Sprachverweigerung oder auf fehlender Dialogbereitschaft, sondern auf dem Fehlen einer gemeinsamen, zur erfolgreichen Kommunikation notwendigen Sprache. Turrini legt Beni eine einzige Phrase in den Mund, die zusätzlich zu den Regieanweisungen durch unterschiedliche Emotionen markiert wird. Diese eine Phrase, die zudem auf Deutsch ausgesprochen wird, bringt Beni den Nachteil, dass alle von der Tatsache ausgehen, er würde Deutsch sprechen und verstehen. Sie halten ihn für einen Betrüger, der sich dumm stellt, um seine Papiere nicht abgeben zu müssen. Benis „eintöniges Repertoire“ bringt die anderen dazu, sich ungehemmt mit ihm zu unterhalten und ihm private Informationen anzuvertrauen. Dadurch wird Beni in die Position des passiven Kommunikanten

gedrängt, was die anderen dazu verleitet, ihm gegenüber verbal aggressiv zu werden. Der Inhalt seiner Phrase bezieht sich auf die Liebe zu Deutschland, was Beni zusätzlich in eine unvorteilhafte Position bringt, denn diese Liebe wird von keinem seiner Gesprächspartner geteilt. In der Gesellschaft, in der sich der Zynismus breitgemacht hat, ist Janina die einzige Person, die seine Leidenschaft Deutschland gegenüber teilt: „Ist auch meinige Liebe. Deutschland, große Liebe“ (S. 214).

7. 1 ICH LIEBE DIESES LAND ALS ANREGUNG ZUR SELBSTOFFENBARUNG DER ANTAGONISTEN

Die Phrase „Ich liebe dieses Land“ kann als eine Art Platzhalter im Dialog interpretiert werden, womit Benis Kommunikationsbereitschaft veranschaulicht wird. Diese Äußerung wird von den Repräsentanten des repressiven Apparats ganz der Situation entsprechend angepasst und nach ihrem persönlichen Ermessen gedeutet. Für jeden einzelnen der „Gefängnisherren“ stellt Benis Satz einen Grund dar, seine persönliche Beziehung zur Heimat zu offenbaren; jeder von ihnen fühlt sich dazu verpflichtet, das Autostereotyp der Deutschen zu veranschaulichen. Der Gefängnisarzt zum Beispiel, der sich unter keinen Umständen mit Deutschland identifizieren möchte, erwidert folgendes auf Benis angsterfülltes „Ich liebe dieses Land“:

DER ARZT Ich nicht. Wenn mir im Urlaub eine Gruppe Deutsche entgegenkommt, gehe ich auf die andere Straßenseite. Ich wollte nie zu den Deutschen gehören²⁵, deutscher

²⁵ Vgl. H. M. Broder, W. Höbel: Diese irrsinnige Weißwaschsucht. In: Der Spiegel 10/2001, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-18649944.html> (26.06.2011). [„Wie ein ganzes Volk typisch deutsch ist und gleichzeitig nicht typisch deutsch sein will - also ununterbrochen Abstand von sich selbst nimmt -, das unterscheidet die Deutschen ganz wesentlich von den Österreichern“.]

Faschismus und so. Als junger Mann habe ich mich mit Bräunungscreme eingeschmiert, [...] ich wollte wie ein Italiener oder wie ein Spanier aussehen.²⁶

Der Psychologe, für den Beni nur ein interessanter „Kasus“ ist, versucht auf eine zynische Art und Weise die deutsche Ethnopsychologie zu deuten:

DER PSYCHOLOGE Manchmal denke ich, ich hasse dieses Land. [...] Als ich in Tübingen studierte und zur Untermiete wohnte, kam die Vermieterin jeden Freitag in die Bude und blickte in den Abort. [...] Die Deutschen brauchen zwei Dinge, die Sauberkeit und den kritischen Journalismus. Neunzehnhundertfünfundvierzig sagte ihnen die Welt, dass sie Schweine seien. Sie pochten sich schuldbewusst an die Brust und gründeten den kritischen Journalismus. Die Putzfrauen kommen am Freitag, damit am Wochenende alles sauber ist, und die kritischen Magazine kommen zumeist am Montag, damit die Deutschen eine saubere Woche vor sich haben.

(Ich liebe dieses Land, 2004, S. 220).

Der Auftritt des Journalisten im Gefängnis ist einzig durch die Sensationssuche zu rechtfertigen. Er findet Beni hilflos auf dem Boden liegend. Diesmal kommt kein „Ich liebe dieses Land“, Beni stöhnt nur und kriecht mühsam auf den Journalisten zu. Diese Situation hält den Journalisten aber nicht davon ab, eine Zusammenfassung der sozialen Umstände im Lande zu erstellen:

DER JOURNALIST Ihr Stöhnen sagt alles, Sie brauchen nichts zu sagen. [...] Es geht Ihnen dreckig, nicht wahr? Mir auch. Ich könnte Ihre Story aufblasen, Ihr Schicksal mit dramatischen Worten beschreiben, seitenlang, aber es hilft nichts. Es entstehen immer nur neue Sätze. Sätze, Sätze, Sätze, ich bin hilflos. [...] Alles wird

²⁶ Peter Turrini: Ich liebe dieses Land. In: Spectaculum 75. Sechs moderne Theaterstücke, 1. Aufl.-Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004, S. 217.

gesagt, alles wird gedruckt, die Zeitungsberge wachsen in den Himmel, nichts geschieht.

(Ich liebe dieses Land, 2004, S. 226).

Sogar der Polizeipräsident, der seinen Auftrag – die Bewachung der Loveparade – vernachlässigt hat, um sich Benis Satz anzuhören, hat eine Antwort parat, als Benis unsicheres „Ich liebe dieses Land“ zu hören ist: „Offen gesagt, ich habe einen Faible für Österreich. Die Österreicher haben etwas zutiefst Menschliches an sich, auch der Polizeipräsident“ (S. 227-228).

Zwischen Beni und der „Partei“ des repressiven Apparats, entwickelt sich, neben der verbalen Kommunikation, noch eine andere Art von Kommunikation, die nonverbale, die allein auf Gewalt, Aggression und Demütigung basiert. Die Äußerungen der Gefängnisangestellten werden von Handlungen begleitet, die eine gewisse chronologische Abfolge darstellen und die Benis Aggressions-Akkumulation untermauern.

Nach der Untersuchung lässt der Gefängnisarzt Beni mit heruntergelassener Hose zurück und verschwindet. Beni steht also nackt, hilflos und mit zusammengebundenen Händen da und versucht vergeblich, zumindest seine Unterhose hochzuziehen, was ihm nicht gelingt.

Der Psychologe, der Beni eigentlich helfen soll, bringt ihn nur dazu, im Gleichschritt auf und ab zu gehen:

DER PSYCHOLOGE Verzeihen Sie, ich möchte Sie zu nichts nötigen, aber es macht mich ganz nervös, wenn Sie ganz anders gehen als ich, ich meine, wenn wir nicht im Gleichschritt gehen. Ich weiß schon, das ist ein schreckliches Wort »Gleichschritt«,

extrem vorbelastet, hierzulande. Ich will sagen, es geht sich einfach leichter miteinander, wenn man im Einklang geht.

(Ich liebe dieses Land, 2004, S. 221).

Nach Ablauf der acht Minuten, welche von der Berliner Polizeidirektion für ein Häftlingsgespräch veranschlagt werden, lässt der Psychologe Beni mit dem Vorwurf zurück, der Nigerianer hätte ihm „ein Gefühl der Erfolglosigkeit“ beschert. Niemand kommt an der Szene des miteinander auf und ab Gehens vorbei, ohne das Marschieren mit der vernichtenden Militärmaschine des Dritten Reiches in Verbindung zu bringen. Das ist ein zusätzliches Zeichen der fehlenden Toleranz und der noch aus Zeiten des Nationalsozialismus vererbten Gewohnheiten, die Turrini immer wieder gern selbstkommentiert: „...die Verhältnisse liberalisieren sich nicht, aber das Sprechen über die Verhältnisse liberalisiert sich“.²⁷

Während das Verhalten des Psychologen auf eine sehr raffinierte Art und Weise an die mit extremem Fremdenhass „verseuchte“ Zeit des Nationalsozialismus erinnert, veranschaulicht das Gerede des Wachebeamten direkt und unverdeckt das noch existierende Heterostereotyp der deutschsprachigen Region:

DER WACHEBEAMTE Ihr redet Scheiß, kommt nach Deutschland, dealt mit Drogen und wollt unsere Frauen ficken. [...] Aber wenn ich sage, was ich mit euch Affen erlebe, dann krieg ich eins auf die Fresse, dann bin ich der Arsch bei meinem Vorgesetzten, dann rauscht der Blätterwald, dann bist du in der Talkshow und ich in der Scheiße.

(Ich liebe dieses Land, 2004, S. 224).

²⁷ Peter Turrini: Bei Einbruch der Dunkelheit. Bürgerliche Dramen, Hrsg. von Silke Hassler, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007, S. 141.

Nachdem der Wachebeamte die vorgeheuchelte Toleranz den Ausländern gegenüber zum Ausdruck bringt, ergießt er seinen privaten Frust auf Beni, indem er ihm einen kräftigen Tritt verpasst.

Die Aggression, die Beni während der ganzen unwürdigen und demütigenden Aktionen angesammelt hat, nimmt ihren Höhepunkt kurz nach der Ankunft des Polizeipräsidenten und seiner Frau im Gefängnis.

Ihr Erscheinen in der Polizeidirektion ist nicht zufällig, und auch ihre Verkleidung macht eine besondere Symbolik aus, denn sie tauchen in Kostüm und Maske auf. Beide bringen den „Geist der vorgetäuschten Freiheit“ mit sich, der nur eine „Demonstration“ der freien Liebe und der Freiheit in der Liebe ist. Denn der Grund, weshalb sie bürgerlich gekleidet und mit Loveparade-Accessoires behangen durch die Berliner Straßen gezogen sind, lässt sich allein auf die verdeckte Überwachung zurückführen: Früher ist die Polizei eindeutig wahrnehmbar gewesen, „durch Hundertschaften von Polizisten, Wasserwerfern, Hundestaffeln und Greifkommandos“ (S. 227). Nun hat die Polizei anstelle des „Arsenals des Schreckens“ von früher, die Maske der Freiheit und der Toleranz aufgesetzt.

Die Absichten des Polizeipräsidenten und seiner Frau Beni gegenüber sind doppeldeutig, denn sie sind wegen der „Unterhaltung“ gekommen, um sich an dem ungewöhnlichen Gefangenen zu erfreuen: „Wir haben von Ihnen gehört, von diesem einen Satz, den Sie immer sagen. Das macht ja richtig die Runde. Würden Sie mir und meiner Frau den Gefallen machen und den Satz wiederholen“ (S. 227).

Sobald der Polizeipräsident Beni die Handschellen abnimmt, um sich besser mit ihm unterhalten zu können, stellt er eine weitere Falle auf, in die Beni sofort läuft; von der Frau des Polizeipräsidenten sexuell genötigt, lässt der junge Mann der ganzen angesammelten Aggression freien Lauf und schlägt solange auf die Frau ein, bis sie zu Boden fällt und sich nicht mehr rührt. Dann geht er drohend auf den Polizeipräsidenten zu und schneidet ihm den Fluchtweg ab. Der Polizeipräsident schafft es, keine Schläge abzubekommen, weil er Beni seine Zugangskarte für das Gefängnis gibt und ihn in die vorgetäuschte Freiheit schickt.

Zum Äußersten getrieben, verliert Beni durch diesen Ausbruch seine Freiheit endgültig. Er hat sich etwas zu Schulden kommen lassen und gleich zwei Verbrechen begangen: die Gewalt, die er der Frau des Polizeipräsidenten angetan hat und die Flucht aus dem Gefängnis. Damit ist er tatsächlich zu einem extrem gefährlichen Delinquenten geworden, nach dem gefahndet wird und den eine lange Haftstrafe erwartet.

CHAPTER 8 LIEBE ALS MITTEL ZUR INTEGRATION

In beiden Stücken treten Frauen auf, die eine ganz besondere Funktion haben: sie werden zu Freundinnen, Verbündeten oder Partnerinnen der Hauptfiguren erhoben. Doch woher kommen diese Frauengestalten und welche Rolle spielen sie bei der Konfliktaufstellung und -lösung?

Im Stück Peter Turrinis ist diese Frau Janina, die andere Fremde, die Beni durch seine ganzen Erlebnisse begleitet. Als Gegenpol zu ihr tritt die Frau des Polizeipräsidenten auf, die nicht nur ihre eigene soziale Macht überschätzt, sondern auch die professionelle Stellung ihres Ehemannes, des Polizeipräsidenten, missbraucht.

In Fassbinders „Katzelmacher“ findet man gleich zwei Frauengestalten, die dem Fremden zur Integration verhelfen. Marie – ursprünglich eine der jungen Frauen aus der Dorfclique – lässt sich von dem Stereotyp des gefährlichen Ausländers und „Kommunisten“ nicht lange täuschen und wagt es, mit Jorgos eine Beziehung einzugehen. Die andere Fürsprecherin des Griechen ist Elisabeth, deren Stimme zu Gunsten Jorgos erklingt. Natürlich verfolgt die Geschäftsfrau ihre eigenen Interessen, indem sie sich eine billige und fleißige Arbeitskraft ins Dorf geholt hat, da sie weiß, dass der Erfolg ihres Unterfangens – Gastarbeiter ins Land zu bringen, die zum Produktionswachstum verhelfen sollen – allein davon abhängig ist, ob die Fremden zufrieden sind, damit man ihr auch weiterhin ausländische Arbeiter von der Fremdarbeiterstelle schicken wird.

8. 1 JANINA – DIE SCHÜTZENDE KRAFT DES WEIBLICHEN

In Turrinis Stück übernimmt Janina, ebenfalls eine Fremde, wenn auch weitestgehend integriert, die Rolle der Fürsprecherin Benis. Sie allein bekommt die verbale Hilfslosigkeit des jungen Mannes mit und ist bereit, einen Weg zur Verständigung mit ihm zu finden. Nachdem er ein paarmal „Ich liebe dieses Land“ wiederholt hat, versucht Janina ihn zum Weitersprechen zu bewegen, denn auch sie ist einen langen und beschwerlichen Weg gegangen, um endlich die Festanstellung bei der Berliner Polizeidirektion zu bekommen. Deshalb weiß Janina ganz genau, dass Benis einzige Integrationsmöglichkeit über die deutsche Sprache geht:

JANINA Werden sein müssen viele Übungen in Deutsch mit Ihnen, werden wir anfangen müssen bei Anfang. [...] Werd ich machen moderne Lernmethode, Pädagogik. *Sie streckt ihre Arme von sich, sie bewegt sich auf und ab und läuft im Raum herum.* [...] ... Sie müssen sagen, Motylek, Motylek, Sie müssen sprechen deutsch, Motylek, Motylek, sonst Sie werden nie hineinkommen in AOK.

(Ich liebe dieses Land, 2004, S. 218).

Im ersten Akt, gleich nach seiner Festnahme, muss Beni immer mehr Gewalt und Demütigung von den Staatsangestellten über sich ergehen lassen. In diesen Szenen agiert die Polin als eine Art Puffer zwischen den Gewalttätern und ihrem Opfer und versucht, Benis Leiden so gut es geht zu lindern.

Janinas Absichten Beni gegenüber sind anständig und eher von geistiger als von körperlicher Natur. Sie zieht ihn nach der ärztlichen Untersuchung an, sie gibt ihm die Okarina, nachdem der Psychologe gegangen ist, sie kümmert sich liebevoll um ihn – wischt ihm das Blut vom Gesicht, reibt sein Rücken mit Salbe ein und singt ihm ein

Schlaflied; und als Beni aus dem Gefängnis entkommt, geht er direkt zu Janinas Wohnung.

Turrini schreibt der Polin die Funktion der Beschützerin, beinahe schon der Mutter zu; sie versucht, Beni Deutsch beizubringen und versorgt ihn wie ein Kind mit lauter Süßigkeiten, als er in ihre Wohnung kommt. Die tiefste und ernsthafteste Überzeugung Janinas, dass man mit Trauschein sicher in Deutschland bleiben kann, ohne die Gefahr der Abschiebung, bestimmt den Fortlauf der Handlung. Janina stellt eine „private“ Trauungszeremonie hinter der geschlossenen Tür ihrer Wohnung für sich und Beni zusammen, damit sein Aufenthalt in Deutschland gesichert wird. In der Darstellung dieser Trauungszeremonie findet sich zwar eine große Portion an ironischer Distanz, doch ist darin auch die naive Aufrichtigkeit Janinas enthalten, die versucht, das Imaginäre heraufzubeschwören. Als Mitgift schenkt sie Beni den batteriebetriebenen Plüschaffen und macht den Vorschlag, der Traualtar soll neben dem Elektroherd sein, denn Gott ist überall. Obwohl Beni bis dahin nur ihre Gestik verstehen konnte, denn ihnen fehlt die gemeinsame Sprache, entziffert er nun ein Wort, das für ihn vertraut und verständlich klingt: Gott. Der Nigerianer und die Polin finden nicht auf der sprachlichen Ebene zueinander, sondern auf der Ebene der Religion. Sobald klar wird, dass dieser Begriff für beide die gleiche Bedeutung hat, fängt Beni sofort an, eine Melodie zu summen:

BENI Sometimes I'm up
 Sometimes I'm down.
 Oh, yes, Lord!
 Sometimes I'm almost
 to the ground.

Oh, Lord!
Halleluja!

(Ich liebe dieses Land, 2004, S. 231).

Janina kann die Bedeutung des Liedes nicht verstehen, weil sie kein Englisch spricht, sie stellt aber fest, dass ihnen der christliche Glaube „gemeinsam“ ist, nur die Rituale scheinen sich voneinander zu unterscheiden. Und obwohl sie meint, dass man in der polnischen Kirche eine schwere Buße auferlegt bekommt, sollte man sich wie Beni auführen, passt sie sich ganz bewusst seiner Art an, Gott zu ehren und ruft mit ihm zusammen „Halleluja“ bis sie ganz außer Atem ist: „Jesusmaria, hoffentlich tut Gott mir verzeihen diese Verrücktheit, in seiner unendlichen Güte“ (S. 232).

Was an dieser Stelle des Dramas stattfindet, ist eine interkulturelle Kommunikation der ganz besonderen Art. Janina erzählt nun weiter von ihrem Leben vor der Ankunft in Deutschland und davon, dass sie in Polen von einem Priester vergewaltigt worden ist; doch haben für sie weder die Katholische Kirche, noch ihre strengen Normen und Regeln an moralischer Autorität eingebüßt.

Da beide Hauptfiguren jemanden gefunden haben, mit dem sie die schrecklichen Erlebnisse ihrer Vergangenheit teilen können, schaffen sie es nun, die Traumata, welche sie erfahren mussten, zu überwinden. Zusätzlich wird aus der Handlung sichtbar, dass das, was im Stück passiert, auf der Basis eines gemeinsamen Gottes passiert, was wieder als interkultureller Akt gedeutet werden kann. Die Überwindung der vielen Unterschiede, die zwischen Beni und Janina liegen, passiert im Namen Gottes – nachdem beide festgestellt haben, dass die einzigen Begriffe, die jeder in der Sprache des anderen

verstehen kann, Gott und Vater sind. Nachdem die ethnischen, kulturellen und sprachlichen Unterschiede zwischen ihnen beseitigt worden sind, können Beni und Janina zur symbolischen Trauungszeremonie schreiten.

Nun tritt auch die feminine Seite Janinas ans Licht, die als Frau sehr einsam lebt. Sie unternimmt einen unerwarteten Annäherungsversuch, indem sie Beni um den Hals fällt, sein Gesicht abküsst und versucht, ihre Zunge in seinem Mund zu stecken. Beni reißt sich von ihr los und wirft sie zu Boden, wo sie schluchzend liegenbleibt.

In dem Bestreben, seine extreme Reaktion zu rechtfertigen, nimmt Beni zwei Stühle, legt sie mit den Beinen zueinander auf den Boden und setzt sich dazwischen. Er drückt die Stuhlbeine an seinen Körper und es sieht so aus, als wäre er in einem kleinen Käfig gefangen. Nun erzählt er seine Geschichte und welche Grausamkeiten er im nigerianischen Gefängnis über sich ergehen lassen musste. Janina versteht ihn nicht, weil er Englisch spricht, sie ist aber von dem, was sie gesehen hat, tief ergriffen. Sie befreit Beni von den Stühlen, hilft ihm sich aufzurichten und führt ihn zum Bett. Sie legen sich nebeneinander hin und die Puppe mit der blonden Perücke bleibt zwischen ihnen auf dem Bett sitzen. Beni zieht die Okarina aus seiner Hosentasche und spielt wieder die Melodie, die er im Gefängnis gespielt hat. Das Eheschließungsritual ist endlich vollzogen und Janina schreitet zu einem anderen symbolischen Akt: sie reibt Benis ganzes Gesicht mit Nivea ein, wobei der junge Mann seine alte Identität „ablegen“ und die neue, die zum „Deutschen Paradies“ passt, „annehmen“ muss. Das Anmalen oder Einreiben des Gesichts kann als Teil eines Einweihungs-, Eingliederungs- oder Hingebungsrituals interpretiert werden, und es ist kaum zu übersehen, dass Peter Turrini seine Ausdrucksmittel für diese Szene sehr präzise ausgewählt zu haben scheint; denn nicht

zufällig ist der Stoff zum Bemalen Nivea-Creme – eines der Dinge, wodurch sich für Janina das „Deutsche Paradies“ auszeichnet – und nicht umsonst wird Benis Gesicht ganz weiß, sodass ihn der Polizeipräsident nicht sofort nach dem Eindringen in die Wohnung Janinas erkennen kann.

Dieser symbolische Akt der Trauung und Transformation bringt Beni jedoch nicht die erträumte Freiheit, da die Integration nur im Sinne einer Inszenierung vollbracht worden ist, und nichts mit der Realität zu tun hatte. Im dritten Akt aber, als er sich wieder im Gefängnis befindet, stellt die Anwesenheit Janinas – wenn auch nur als „entfernte Stimme“ hinter der Zellentür – ein Versprechen von Liebe und eine Hoffnung auf die Annäherung an das „Deutsche Paradies“.

8. 2 MARIE UND ELISABETH – LIEBE UND GESCHÄFT

Anders als in dem Stück „Ich liebe dieses Land“, findet in Fassbinders „Katzelmacher“ eine Art Integration des Fremden statt, für welche Maries Liebe und Elizabeths Fürsprache entscheidend sind. Als Angehörige der Dorfgemeinschaft sind die beiden Frauen das Bindeglied zwischen den Einheimischen und dem Fremden; sie tragen ebenfalls dazu bei, dass das Stück nicht ganz ohne Happy End abschließt.

Marie wird als die positive Frauenfigur im Stück dargestellt, die ihren Emotionen freien Lauf lässt und sich für Jorgos einsetzt. Der „Ithaker“ und „Katzelmacher“ – der von den anderen Frauen im Dorf begehrt, von den Männern beneidet und gejagt wird – genießt, trotz allem, was ihm nachgesagt wird, Maries Zuneigung und Liebe:

MARIE Eine Liebe spür ich wie wenn sie singen in ihre Lieder.

JORGOS Liebe viel gut.

MARIE Weil sie alle so reden. Von dir und der Elisabeth.

JORGOS Elisabeth nix.

MARIE Ich will die einzige sein, mit der du rumziehst, weil ein Mädchen das braucht.

[...]

JORGOS Anfassen schön.

MARIE Ist das mit andere auch schön gewesen?

(Katzelmacher, 1982, S. 16-17).

8. 3 ANGST ESSEN SEELE AUF: NUR ZUSAMMEN SIND WIR STARK

Das Motiv der Liebe²⁸ als Brücke zwischen Isolation und Integration präsentiert Fassbinder erstmals auf der Bühne mit seinem „Katzelmacher“. Bereits ein Jahr nach der Uraufführung am Action-Theater gestaltet er das Drama zu einem Film um, was als Beweis dafür interpretiert werden kann, wie bedeutend dieses Motiv für den Autor gewesen sein muss; denn die Problematik, die in diesem Stück Zuwendung findet, wird nur fünf Jahre später – in dem Film „Angst essen Seele auf“ – wieder aufgegriffen. Die künstlerische und praktische Erfahrung, welche der angehende Drehbuchautor und Regisseur von seinem ersten „Bühnenerfolg“ schöpft, erlauben es ihm, dieses Motiv im Film „Angst essen Seele auf“ (1974) künstlerisch viel umfangreicher und dramaturgisch

²⁸ Vgl. Werner Schroeter: Auf der Gleichen Schiene. In: Juliane Lorenz (Hrsg.): Das ganz normale Chaos. Gespräche über Rainer Werner Fassbinder, Berlin: Henschel Verlag, 1995, S. 161. [„Ich hatte das Gefühl, das ist jemand, der sich wehrt, Liebe anzunehmen, um zu beweisen, es gibt sie nicht, der aber gleichzeitig unbedingt beweisen will, es gibt sie doch“.]

aussagekräftiger zu gestalten. Darin wird das Thema des Fremden erneut als Arbeitsstoff aufgenommen, die Kontraste zwischen den Einheimischen und dem Fremden werden dieses Mal jedoch viel schärfer hervorgehoben. Verglichen mit Jorgos ist der Fremde in „Angst essen Seele auf“ wirklich fremd – die Hauptfigur kommt aus einem anderen Kontinent, gehört dem Islam an und entstammt einer unbekanntem und für den Westen eher unverständlichen Kultur.

In dem Film „Angst essen Seele auf“ von 1974, wird die Beziehung eines marokkanischen Mechanikers und einer viel älteren deutschen Frau beschrieben. Beide treffen aufeinander, als Emmi zufällig ein arabisches Lokal in München betritt, um sich vor dem Regen zu schützen. Sie und Ali tanzen miteinander und verlassen das Lokal zusammen; Ali bringt Emmi nach Hause, sie lädt ihn auf einen Kaffee bei sich zuhause ein und beide unterhalten sich lange Zeit. Schließlich bietet Emmi dem Marokkaner an, über Nacht zu bleiben, weil er sehr weit außerhalb der Stadt wohnt und keine Möglichkeit mehr hat, nach Hause zu kommen. Die Ausgangssituation ist somit aufgestellt und es wird auch schon auf den sich anbahnenden Konflikt aufmerksam gemacht.

Da beide – Emmi und Ali – Außenseiter in ihrer jeweiligen Mikro-Gesellschaft sind, finden sie sofort Geborgenheit und Unterstützung in dem anderen und beschließen, zusammenzubleiben. Ihr Zusammensein machen sie sogar durch den Bund der Ehe offiziell, was sowohl von der deutschen, als auch von der marokkanischen Gemeinschaft als skandalös verworfen wird; die Einheimischen in Emmis Umkreis sind der festen Überzeugung, dass die „aufgesetzte“ Grenze zwischen einer Deutschen und einem

Ausländer nicht überschritten werden darf, nicht nur der Rassen-, Nationalitäts- und Religionsunterschiede, sondern auch des großen Altersunterschieds wegen, denn Ali ist ungefähr zwanzig Jahre jünger als sie.

Da Emmi es wagt, die alteingesessenen Stereotype zu durchbrechen, lässt sie dieses Unterfangen in den Augen der Deutschen unmoralisch und unanständig erscheinen. Sie wird von ihren Nachbarn, von ihren Arbeitskollegen und sogar von ihren Kindern ausgeschlossen. Doch auch in der Mikro-Gesellschaft der Marokkaner sind reichlich Vorurteile vorhanden. Nicht nur findet Emmi in dieser kleinen Gemeinschaft keine Akzeptanz, sie wird noch als „alte Hure“ stigmatisiert, was sie und Ali der völligen Isolation aussetzt.

Bald hält Emmi den gesellschaftlichen und privaten Druck nicht mehr aus und so beschließt das Paar zu verreisen und nach ihrer Rückkehr ganz neu anzufangen. In der Tat scheinen die Umstände, zu denen sie zurückkommen, verändert zu sein, und es sieht so aus, als sei ihre Partnerschaft von der vormals feindseligen „Umgebung“ akzeptiert worden. Nun heißt es, Emmi sei freundlich, als sie ihren Nachbarn die Hilfe Alis anbietet, um schwere Gegenstände durch das Haus zu schleppen. Auch als Emmis Sohn sich für die übertriebene Reaktion auf die Bekanntgabe ihrer Heirat mit Ali entschuldigt und sich wieder mit ihr verträgt, sieht es so aus, als sei die Empörung ihrer Kinder vorüber. Doch auch diese Entschuldigung kommt nicht ganz ohne Hintergedanken – denn der Sohn braucht eine Babysitterin, da seine Frau wieder zu arbeiten anfängt. Bei der Arbeit wird Emmi ganz gut aufgenommen und nicht mehr von den anderen Kolleginnen ausgeschlossen, da ein neues „Opfer“ – eine Frau aus Kroatien – angestellt worden ist.

Sie ist nun diejenige, die von der Gruppe ausgeschlossen wird und allein ihr Mittagessen nehmen muss.

Die neugewonnene soziale Akzeptanz macht Emmi zufrieden, doch leidet ihre Beziehung zu Ali darunter und beide entfernen sich immer mehr voneinander. Deshalb geht Ali häufiger in die arabische Kneipe und kommt betrunken nach Hause, bis er irgendwann über Nacht weg bleibt. Am nächsten Tag taucht Emmi bei seiner Arbeitsstelle auf und stellt ihn zur Rede. Sie sagt aber auch, wie sehr sie ihn liebt und vermisst und bittet ihn, wieder nach Hause zu kommen. Ali sitzt nur da und schaut sie an. Als Emmi gegangen ist, fragen seine Kollegen, ob das seine Oma gewesen ist und lachen ihn aus.

Was Ali bei den „Seinigen“ in der Kneipe und bei der Arbeit sucht – Geborgenheit, Partnerschaft, Liebe und einen Ausweg aus der Isolation, findet er nicht. Das, was er von der Barfrau aus seinem Stammlokal bekommt, ist rein körperliches Vergnügen. Ali fühlt sich nun von beiden Gemeinschaften – der deutschen und der arabischen – ausgeschlossen, genau wie Emmi vor der Reise.

Der Film endet damit, dass Emmi in die Bar kommt, wo Ali Karten spielt. Beide tanzen wieder zusammen und unterhalten sich. Ali gesteht, dass er mit einer anderen Frau geschlafen hat, was Emmi egal ist. Sie weiß von seinen Bedürfnissen und kann ihn nicht davon abhalten. Sie möchte jedoch, dass sie sich gut verstehen, denn sonst ist das Leben nichts wert. Ali sagt, dass er nur sie liebt und mit ihr zusammen sein möchte. Sie liebt ihn auch, sagt Emmi, und zusammen seien sie stark; doch gerade als sie sich versöhnen, bricht Ali zusammen. Im Krankenhaus erfährt Emmi, dass er ein Magengeschwür hat, eine Krankheit, die bei Gastarbeitern sehr häufig vorkommt, da sie unter schweren

Lebensbedingungen zu leiden haben. Der Arzt kann operieren, doch wird das Geschwür erfahrungsgemäß wiederkommen. Emmi sitzt an Alis Krankenbett, hält seine Hand und weint.

Der Film, der sich sehr nahe der Realität bewegt, ist kein „naives Sozialdrama mit märchenhaften Zügen“²⁹, sondern ein Werk über die private und öffentliche „Verbannung“ des Menschen. Durch die Geschichte des in vieler Hinsicht ungleichen Paares verweist Fassbinder darauf, dass die Gesellschaft mit allen Mitteln versucht, das Individuum so zu manipulieren, dass es sich unfreiwillig an die allgemeingültigen sozialen Vorgaben und Muster anpasst. Allen, die es wagen, diese Vorgaben zu übergangen, ganz egal, ob Fremde oder Einheimische, erliegen einer harten Strafe³⁰: entweder werden sie ausgeschlossen und gnadenlos der Isolation ausgeliefert, oder sie werden scheinbar akzeptiert, um einer noch größeren Manipulation ausgesetzt zu werden, durch welche die Menschen sich gegenseitig psychisch oder physisch verstümmeln.

Die Heranziehung dieses Werkes zur Analyse war für die vorliegende Magisterthese aus zwei Gründen erforderlich: Zum einen, weil durch die Untersuchung des Drehbuchs die Entwicklung der Ansichten Fassbinders über die Fremden und die Schwierigkeiten ihrer Integration veranschaulicht werden, zum anderen, weil der Film bedeutende Ähnlichkeiten mit Turrinis Drama „Ich liebe dieses Land“ aufweist. Die Parallelen, die

²⁹ Michael Töteberg: Rainer Werner Fassbinder. Dargestellt von Michael Töteberg, Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2002, S. 80.

³⁰ Ebd.: S. 79. [„Bisher haben sie sich, galt es doch, sich gegen Sanktionen und Diskriminierung zur Wehr zu setzen, der gegenseitigen Solidarität versichert.; nun, wo die Umwelt sich zu arrangieren versucht, jeder in seinen Kreis aufgenommen wird (und dabei immer auch den anderen verrät), kommen die eigentlichen, bisher verdeckten Konflikte zum Vorschein“.]

zwischen den zwei Texten liegen, können nicht zufällig sein, es ist aber fast ausgeschlossen, dass sie das Produkt „direkten Zitierens“ seitens Peter Turrinis waren.

Es ist sehr wahrscheinlich, dass Turrini den preisgekrönten Film „Angst essen Seele auf“ bereits nach seiner Erscheinung in den Siebzigern gesehen hat, und der darin behandelten Problematik verfallen ist, nicht zuletzt auch seiner eigenen Biographie und seines künstlerischen Naturells wegen. In den zwei vor dem Jahre 1974 inszenierten Dramen Turrinis, „Rozznjogd“ (1971) und „Sauschlachten“ (1972), wird gerade das Thema des Fremden aufgegriffen, jedoch aus der Perspektive des Außenseiters. Der halb österreichische, halb italienische Autor, für den die Probleme des „Andersseins“ leitmotivisch sind, verweist durch seine Werke unermüdlich auf die Feindseligkeit der Gesellschaft gegenüber all denjenigen, die es wagen, anders zu sein.

8. 4 R. W. FASSBINDER UND PETER TURRINI – INTERTEXTUELLE

VERBINDUNGEN

Als Turrini sich im Jahre 2001 dem Thema des Fremden, der von dem Ausländer verkörpert wird, widmet, stößt er, bewusst oder unbewusst, auf die vor fast dreißig Jahren in Fassbinders Film „Angst essen Seele auf“ erzählte Geschichte über die absurde Liebe zwischen einer Deutschen und einem Araber. Als Ergebnis dieser postmodernen intertextuellen „Manipulation“ werden Beni, der junge Schwarze, der sich in dem feindseligen „demokratischen Deutschland“ eingefunden hat, und Janina, die doppelt so alte Putzfrau aus Polen, ins Leben gerufen. Ähnlich wie in dem Melodram Fassbinders, entsteht zwischen den beiden eine Nähe, die auf menschliche Solidarität und das Bestreben, der Einsamkeit zu entkommen, basiert. Die Parallelen, die zwischen den

Figuren, ihren Beziehungen und den Handlungsabläufen der zwei Werke bestehen, sind viel zu viele und besonders stark vertreten, um zufällig zu sein: Beni und Ali stammen beide aus Afrika, unterscheiden sich von den Deutschen ihrer Hautfarbe nach, sind noch sehr jung und gehen Liebesbeziehungen mit Frauen in Deutschland ein, die ihren Lebensunterhalt mit Putzen verdienen und viel älter sind als die beiden Männer. Janina, die Partnerin Benis, ist polnischer Herkunft, Alis Ehefrau Emmi war mit einem Polen verheiratet. Obwohl Emmi und Janina in Deutschland nicht fremd sind, stehen sie, ihrer Arbeit und ihren Lebensumständen nach, am Rande der Gesellschaft. Gleich nach der ersten Begegnung kommen sich die Männer und Frauen aus beiden Werken näher, und die Handlungen werden in die Wohnungen der jeweiligen Frau versetzt. Weder Janina, noch Emmi suchen in der Beziehung das Sexuelle, sondern streben nach menschlicher Nähe; und beide sehen die Ehe als „Wundermittel“ zur Integration ihrer Partner in Deutschland an. Bei beiden Frauen dominiert das Mütterliche in ihrem Umgang mit den Männern, nicht allein des Altersunterschieds wegen: sie sind gewillt, alles zu verzeihen, Verständnis für die Fehlritte ihrer Partner entgegenzubringen und ihnen im Gefängnis oder an dem Krankenbett beizustehen.

Doch trotz der vielen Parallelen finden die Konfliktlösungen beider Autoren unterschiedlichen Ausklang. Fassbinders Geschichte endet optimistisch, denn Emmi und Ali werden einander in guten, wie in schlechten Zeiten beistehen. Turrini dagegen versetzt Beni aus dem nigerianischen Gefängnis in das deutsche, das zwar geräumiger und erträglicher ist, vor allem, wenn Janina sich auf der anderen Seite der Zellentüre befindet, doch ist es trotzdem ein Gefängnis, dem man nicht entkommen kann.

CHAPTER 9 SCHLUSSFOLGERUNG

Aus den Bildern, die Rainer Werner Fassbinder und Peter Turrini von ihren Fremden kreieren, können ihre Lebensanschauungen entnommen werden.

In seinem „Katzelmacher“ präsentiert Fassbinder das Bild des Fremden als sehr dynamisch und in ständiger Bewegung, indem Jorgos zunächst als Angriffsziel dient, später jedoch akzeptiert wird. Als Gegenpol dazu steht Peter Turrinis Auffassung, nach der die Wahrnehmung des Fremden statisch und festgefahren ist; für ihn bleibt das Fremde als unveränderbare Größe bestehen und unterliegt nicht der Integration.

Zunächst präsentiert Fassbinder eine übertrieben primitive, geschlossene Welt, in der die Menschen engstirnig und feindselig sind. Sie fühlen sich stark als Gruppe, welche von gemeinsamen Vorurteilen und von dem Gefühl, Recht zu haben, zusammengehalten wird. Einzelnen und von der Gruppe getrennt, sind die Menschen jedoch schwach und unsicher, und versuchen ihre Unsicherheit hinter dem Hass und der verbalen und physischen Nötigung des Fremden zu verbergen.

Doch ist diese Welt Fassbinders veränderbar: Die feindselige und festgefahrene „Mikro-Gesellschaft“ des Dorfes öffnet sich zum Schluss seines „Katzelmacher“ für die große weite Welt; dafür sprechen die eingetretene Akzeptanz des Fremden und die daraus resultierende Wandlung, welche den Protagonisten bevorsteht. Gleichzeitig stellt diese Akzeptanz einen Beweis dafür dar, dass jeder einzelne der Dorfbewohner seine Voreingenommenheit und Borniertheit überwinden konnte.

Das Drama Turrinis dagegen präsentiert die Welt als in ihrer Voreingenommenheit festgefahren und unveränderbar. In „Ich liebe dieses Land“ bietet der halb italienische, halb österreichische Autor seinen Figuren keine Chance, die Extreme zu beseitigen. Denn wo bei Fassbinder geredet und gelästert wird – in der intimen Dorfgemeinschaft – da besteht auch die Möglichkeit zum Erklären, Verhandeln, zur Umstimmung der „kleinen Menschen“ und zur Beseitigung der Stereotype. Im Gegensatz dazu, lässt die hochrangige Institutionswelt Turrinis keine Verhandlungsmöglichkeiten zu, weshalb das Schicksal seiner „Fremdlinge“ tragisch ist.

Die intime Welt, welche Fassbinder durch die Augen der Dorfbewohner präsentiert, zielt nicht auf die Aufstellung von komplizierten Symboliken, denn seine Figuren gehören zur ein und derselben sozialen Gruppe; sie entspringen dem gleichen Stand, kennen einander sehr gut und ziehen herzlich gern übereinander her. In einer so winzigen Gemeinschaft entflammen deshalb die Konflikte blitzschnell und werden zum Äußersten getrieben, doch sind die Dorfbewohner auch gewillt, sich davon überzeugen zu lassen, dass Jorgos als Gastarbeiter eine ganz besondere Bedeutung für den wirtschaftlichen Umschwung Deutschlands hat. Der Konflikt wird somit, im Namen der höheren Staatsangelegenheiten, neutralisiert.

Ähnlich trägt es sich im Film „Angst essen Seele auf“ zu; durch die Perspektive der „einfachen“ Menschen gesehen, hört der Fremde sofort auf, unheimlich³¹ zu sein, sobald

³¹ Vgl. Sigmund Freud: Das Unheimliche, In: Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften V, 1919, S. 297–324. [Sigmund Freud fasst hier folgende Definition des Begriffs „Unheimlich“ zusammen: „Das deutsche Wort »unheimlich« ist offenbar der Gegensatz zu heimlich, heimisch, vertraut und der Schluss liegt nahe, es sei etwas eben darum schreckhaft, weil es n i c h t bekannt und vertraut ist. Natürlich ist aber nicht alles schreckhaft, was neu und nicht vertraut ist; die Beziehung ist

genug Zeit verstrichen, der Skandal abgeklungen ist und alle sich an ihn gewöhnt haben. Denn egal, wie bedeutend die Rassen-, Glaubens-, Alters- oder Sprachunterschiede sein mögen, existiert ein Weg zur Annäherung, und dieser geht über das Herz.

Ganz eindeutig kommen die vielen Ähnlichkeiten zwischen den beiden Werken Turrinis und Fassbinders zum Vorschein, betrachtet man das Sujet, die Figurenkonstellation und die Handlungszüge von „Ich liebe dieses Land“ und „Angst essen Seele auf“. Doch gerade anhand der stark ausgeprägten Ähnlichkeiten zeichnen sich die Unterschiede zwischen den Konfliktlösungen beider Texte aus, die viel bedeutender sind: Fassbinder erscheint seinem Text nach als Optimist, Turrini als äußerster Pessimist. Für den deutschen Filmemacher und Regisseur lohnt es sich zu kämpfen, um Disharmonien jeglicher Art aus dem Weg zu schaffen. Für ihn geht die Überwindung der Unterschiede über die menschliche Solidarität – das Gefühl, aus dem die Liebe entsteht, die alles besiegen kann. Für den halb italienischen, halb österreichischen Theaterdramaturgen verändert die menschliche Solidarität die Welt nicht. Sie kann, wie aus seinem Stück zu entnehmen ist, die Lage des jungen Flüchtlings im Gefängnis vereinfachen und die Ausweglosigkeit seiner Situation lindern, sie schafft es jedoch nicht, die Welt zu einem besseren Ort zu machen.

Obwohl Fassbinders „Angst essen Seele auf“ von der Kritik als ein Melodram abgestempelt worden ist, bei dem jegliche Realitätsnähe fehlt, ist die Realitätsannäherung in Turrinis Drama noch kleiner. Während die Botschaft des Stückes Peter Turrinis besagt,

nicht umkehrbar. Man kann nur sagen, was neuartig ist, wird leicht schreckhaft und unheimlich; einiges Neuartige ist schreckhaft, durchaus nicht alles. Zum Neuen und Nichtvertrauten muss erst etwas hinzukommen, was es zum Unheimlichen macht“.]

dass Toleranz nur ein Pseudobegriff ist, der auch im Westen von Mund zu Mund wandert, von niemandem aber ernstgemeint oder -genommen wird – „...die Verhältnisse liberalisieren sich nicht, aber das Sprechen über die Verhältnisse liberalisiert sich“³² – vertritt Fassbinder in seinem „Katzelmacher“ und auf der Leinwand mit „Angst essen Seele auf“ die These, dass Toleranz erreicht werden kann, wenn an das Menschliche appelliert wird – an den Verstand und an die Emotionen:

[...] für mich war immer wichtig, Filme über Menschen und deren Verhältnis zueinander zu drehen, über deren Abhängigkeit voneinander und ihre Abhängigkeit von der Gesellschaft. Meine Filme handeln von Abhängigkeit, und das ist ja eigentlich sehr sozial, denn Abhängigkeit macht Menschen unglücklich, und wenn man das bewusst macht, dann arbeitet man halt sozial.³³

Turrinis tiefgehender Pessimismus resultiert daraus, dass die Welt, seiner Meinung nach, nicht nach Harmonie und Toleranz strebt. Diese abgenutzten Parolen sind nur auf der Oberfläche zu sehen, tiefer betrachtet ist das Fremde aber angsteinflößend und gefährlich, und muss, immer, wenn die Möglichkeit dazu besteht, isoliert oder beseitigt werden.

Was in Fassbinders Werken unverdeckt ist – sowohl die Liebe, als auch der Hass, wird in Turrinis Drama gekonnt getarnt – mit großem Erfolg wird dem Hass die Maske der Toleranz aufgesetzt. Deshalb ist die Welt, die Turrini auf die Bühne bringt, viel erschreckender; man kann sich dem offenen Hass stellen, wie die Protagonisten Fassbinders es tun, einer heuchlerischen Toleranz dagegen, wie Turrini sie beschreibt, kann man nicht entgegenwirken. Beni sieht sich in den Krallen einer repräsentativ für die

³² Peter Turrini: Bei Einbruch der Dunkelheit. Bürgerliche Dramen, Hrsg. von Silke Hassler, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007, S. 141.

³³ Robert Fischer (Hrsg.): Fassbinder über Fassbinder. Die ungekürzten Interviews, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2004, S. 224.

Staatsgewalt stehenden Gruppe gefangen, die ihn geradewegs in die Bahn der festgefahrenen und unüberwindbaren Heterostereotype des „gefährliches Fremden“ lenkt. Einmal in diesen Rahmen gesetzt, muss Beni „unschädlich“ gemacht und aus dem Weg geräumt werden.

BIBLIOGRAFIE

PRIMÄRLITERATUR

Fassbinder, Rainer Werner: *Katzelmacher. Preparadise sorry now*, 1. Aufl. - Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1982.

Turrini, Peter: *Ich liebe dieses Land*. In: *Spectaculum 75*. Sechs moderne Theaterstücke, 1. Aufl. - Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004.

SEKUNDÄRLITERATUR

Bachtin, Michail: *Chronotopos*. Aus dem Russischen von Michael Dewey, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008.

Broder, Henryk M., Höbel, Wolfgang: *Diese irrsinnige Weißwaschsucht*. In: *Der Spiegel* 10/2001, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-18649944.html> (26.06.2011).

Fischer, Robert (Hrsg.): *Fassbinder über Fassbinder. Die ungekürzten Interviews*, Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2004.

Foucault, Michel: *Andere Räume*. In: Barck, Karlheinz u.a. (Hrsg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1992, S. 34 – 46.

Freud, Sigmund: *Das Unheimliche*, In: *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften V*, 1919, S. 297–324.

Fromm, Erich: *Von der Kunst des Zuhörens. Therapeutische Aspekte der Psychoanalyse*, München: Wilhelm Heyne, 1991.

Greif, Jürgen: *Zum modernen Drama: Martin Walser, Wolfgang Bauer, Rainer Werner Fassbinder, Siegfried Lenz, Wolfgang Hildesheimer*, 2. Aufl. - Bonn: Bouvier, 1975.

Jacobi, Jolande: *Der Weg zur Individuation*, Olten: Walter, 1971.

Kristeva, Julia: *Fremde sind wir uns selbst* (aus dem Französischen von Xenia Rajewsky), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.

Lübcke, Poul: *Martin Heidegger. Philosophie als radikales Fragen*. In: Hügli, Anton/ Lübcke, Poul (Hrsg.): *Philosophie im 20. Jahrhundert*. Band 1. Phänomenologie, Hermeneutik, Existenzphilosophie und Kritische Theorie, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1992, S. 156 – 199.

Töteberg, Michael: *Rainer Werner Fassbinder*. Dargestellt von Michael Töteberg, Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2002, S. 7.

Turrini, Peter: *Liebe Mörder! Vor der Gegenwart, dem Theater und dem lieben Gott*, Hrsg. von Silke Hassler und Klaus Siblewski, München: Luchterhand, 1996.

Turrini, Peter: *Bei Einbruch der Dunkelheit*. Bürgerliche Dramen, Hrsg. von Silke Hassler, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007.

Schroeter, Werner: *Auf der Gleichen Schiene*. In: Lorenz, Juliane (Hrsg.): *Das ganz normale Chaos*. Gespräche über Rainer Werner Fassbinder, Berlin: Henschel Verlag, 1995, S. 161 – 166.

Schuch, Wolfgang, Siblewski, Klaus (Hrsg.): *Peter Turrini. Texte, Daten, Bilder*, Frankfurt am Main: Luchterhand, 1991.

Wahrig, Gerhard: *Deutsches Wörterbuch*. Gütersloh: Bertelsmann, 1997.