

Schaltstellen des Kategorienwechsels: Putzfrauen in Literatur und Film

Ecker, Gisela

2012

<https://doi.org/10.25595/40>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Ecker, Gisela: *Schaltstellen des Kategorienwechsels: Putzfrauen in Literatur und Film*, in: Bulletin Texte / Zentrum für Transdisziplinäre Geschlechterstudien / Humboldt-Universität zu Berlin (2012) Nr. 38, 1-16. DOI: <https://doi.org/10.25595/40>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY 4.0 Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY 4.0 License (Attribution). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en>

Gisela Ecker

Schaltstellen des Kategorienwechsels: Putzfrauen in Literatur und Film*

Es darf als ein Gemeinplatz gelten, dass die Bedeutung materieller Dinge nicht von diesen selbst stammt, sondern als Effekt einer Zuweisung von Bedeutung gesehen werden muss – egal ob diese nur durch den Gebrauch oder durch diskursive Zuschreibung geschehen ist. Dass diese darüber hinaus historisch variabel und kulturspezifisch ist, lässt sich zu solchen Grundannahmen addieren, genauso wie die Erkenntnis, dass ein Ding eine wechselvolle ‚Biographie‘¹ durchlaufen und innerhalb derer es auch in unterschiedliche Kategorien eingeordnet werden kann. Kategorien wiederum stammen aus einem „Prozess der Strukturierung der Umwelt“²; sie werden im sozialen Austausch gelernt und naturalisiert.³ Im Zuge meiner Beschäftigung mit Fragen des Kategorienwechsels bin ich auf eine Figur gestoßen, die an einer entscheidenden Schaltstelle agiert und zudem mit deutlichen Gendercodierungen versehen ist: die Figur der Putzfrau.

Die Putzfrau ist eine Figur mit unerwartet großer Definitions- und Handlungsmacht über die Dinge; oft entscheidet sie über die Funktion von Dingen als Gebrauchsgegenstände oder aber als Müll, in einigen meiner Beispiele auch als Kunst Ding. Einerseits wird sie kaum wahrgenommen, andererseits, wenn sie in Aktion getreten ist, wird sie aber als eine gefährliche Figur phantasiert. Dort, wo sie in der Gegenwartsliteratur auftaucht, besteht meist ein subkutan vorhandenes Bewusstsein über ihre höchst komplexe und ambivalente Position, wenngleich die Perspektiven weit auseinandergehen, je nachdem ob es sich um diejenige der Putzfrau selbst oder diejenige der Arbeitgeber handelt. Die von mir befragten Texte zielen auf beides: zum einen auf die Figur als Projektion für abjekte Zuschreibungen durch die Auftraggeber und die populäre Phantasie, zum anderen auf die Figur als Subjekt der Aussage, das (frech, aber nicht eigentlich subversiv) die Projektionen verkörpert. Ort der Handlung ist der Haushalt, nach Ethnologen wie Hahn *der* privilegierte Ort für die Dingforschung überhaupt;⁴ die *Zeit* liegt, wenn es sich um ein Büro oder ein Museum handelt, außerhalb der Kontrollzeiten. Auch im Haushalt wird meist in der Zeit der Abwesenheit der Auftraggeberin geputzt; die Beziehung zu den Dingen ist komplex, da sie von einer asymmetrischen Machtbeziehung zwischen Auftraggeber-

* Die Erstpublikation dieses Beitrages erfolgte in der *Zeitschrift für Germanistik (ZfGerm)*, XXII. Jg., Neue Folge, H. 1.

1 Vgl. Igor Kopytoff: The Cultural Biography of Things. In: A. Appadurai (Hrsg.): *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspectives*, Cambridge 1986, S. 64-91.

2 Hans Peter Hahn: *Materielle Kultur. Eine Einführung*, Berlin 2005, S. 146.

3 Vgl. Geoffrey C. Bowker, Susan Leigh Star: *Sorting Things Out. Classification and Its Consequences*, Cambridge Mass., London 1999.

4 Vgl. Hahn (wie Anm. 2), S. 108.

rin und Ausführender bestimmt ist, die in den literarischen Texten dazu tendiert, sich umzukehren.

1. Antonia Byatts Mrs. Brown

Die Putzfrau Mrs. Brown ist Protagonistin in Antonia Byatts Erzählung *Art Work*, der mittleren Geschichte aus Byatts 1993 erschienener und 1996 von Melanie Waltz ins Deutsche übersetzter Erzähltrilogie *The Matisse Stories*.⁵ Das Personal der Erzählung lässt sich schnell präsentieren: Mrs. Brown, von „bernsteinfarbener“ Hautfarbe, mit Vorfahren aus Guyana und Irland, putzt in einem Künstlerhaushalt. Die Hausherrin Debbie, deren Perspektive der Erzähltext folgt, arbeitet als Redakteurin für Design beim Magazin *A Woman's Place*, nachdem sie ihre Tätigkeit als Künstlerin aufgeben musste, um die Familie zu ernähren; der Ehemann Robin ist ein erfolgloser minimalistischer Künstler mit narzisstischem Charakterprofil; dazu gehören noch zwei Kinder. Debbie, die eine stabile Beziehung zu Mrs. Brown aufgebaut hat, lebt in ständiger Angst, Mrs. Brown zu verlieren, da ohne diese der Familienalltag nicht zu bewerkstelligen wäre.

Das Problem aber geht von Robin aus, denn dieser liegt im ständigen Streit mit Mrs. Brown, der er unterstellt, sie würde seine sorgfältigen Kunstarrangements zerstören. So habe sie eine von ihm hochgeschätzte Schale, Teil eines seiner als „Fetische“ (AW 73)⁶ bezeichneten Arrangements, das er gerade im Begriff zu malen ist, zum Abfalleimer degradiert. Nachdem Robin seiner Frau aufgeregt die Anschuldigungen gegen Mrs. Brown entgegengebrüllt hat, folgt in einem neutral anmutenden Erzählgestus eine Aufstellung der in der Schale befindlichen Dinge, die keinem Ordnungsprinzip folgen:

Die Schale, die sowohl reichverziert als auch verstaubt ist, enthält ein paar Gummis, eine Kette aus Büroklammern, ein Plastikzahnradchen aus irgendeiner kleinen Uhr, eine zerknitterte, aber ungestempelte Briefmarke, zwei Pastellstifte, blau und orange, ein Stück vertrocknetes Brot, ein sehr kurzes Stück elektrische Leitung, eine verdorrte Chrysantheme, drei bunte Heftzwecken (rot, blau und grün), einen einzelnen Manschettenknopf aus Lapislazuli, eine Glühbirne mit Brandfleck, eine Schachtel Streichhölzer, einen Schlüssellochdeckel aus Porzellan, eine tote Schmeißfliege und zwei lebende Ameisen, die im Kreis laufen, möglicherweise geschäftig, möglicherweise verzweifelt und orientierungslos. „Sie ist eine richtige Schlampe“, sagt Robin. (AW 57)

Debbie, der diese Invektive schon bestens bekannt ist, kontert mit einer Liste von unnützen, verstaubten Dingen, die in Robins Atelier herumliegen und meint, es sei doch in der Tat schwierig, die Kunst Dinge von den anderen zu unterscheiden. Er

5 Antonia S. Byatt: *Art Work*. In: *Erzählungen um Matisse*, Frankfurt a. M. 1998, S. 39–102 (fortan zitiert: AW).

6 Die Fetische leben, so die Erzählinstanz, von einem „Übermaß an Bedeutung“ (AW, S. 76).

hingegen ereifert sich und armiert seine Definitionen durch Tautologien: „Abfall ist Abfall, und private Dinge, Dinge, die benutzt werden, sind Dinge, die benutzt werden.“ (AW 58) Als Debbie schließlich anbietet, das in der Schale Angesammelte wegzuworfen und das Gefäß zu polieren, widmet er die Dinge wieder zurück, denn er könne ja den Brotrest zum Radieren benützen, die Gummiringe seien noch brauchbar und so fort. Die Putzfrau hat einerseits seine Dingzuschreibungen eigenmächtig durcheinandergebracht, andererseits sind diese selbst nicht stabil. Es geht jedoch noch um ein Zweites, nämlich darum, dass der Putzfrau ein Abjektstatus wie menschlichem Schleim oder einem ekligen Tier zugeschrieben und diese Zuschreibung dadurch bekräftigt wird, dass Mr. Rodney Dennison, der Vater von Robin, gegen „die ‚Schlampe‘ von Reinemachfrau“ (AW 68) genau die gleiche Abneigung wie er gehegt hatte:

Wie Robin angesichts von Mrs. Brown empfand er [der Vater, GE] ein geradezu panisches Gefühl der Beengtheit, vergleichbar dem Schmerz, wenn die entzündete Stirnhöhlenflüssigkeit sich pochend bemerkbar macht. Wie Robin betrachtete er Mrs. Briggs' Vordringen als Schleimspur durch seine Privatsphäre. (AW 68)

Der Kontaktekel⁷ (im Bild gegenüber Schleimsekret oder einer Schnecke) bezieht sich gleichermaßen auf die Person wie auf die mit ihr in Berührung gekommenen Dinge. Robins Vater „regte sich unmäßig über die ‚Zugehfrau‘ auf, wenn Tabakreste weggeworfen oder Seifenreste zusammengebacken oder herumliegende Zettel ordentlich aufgeräumt waren“ (AW 68). Anstoß nimmt Robin auch am Auftreten von Mrs. Brown, indem er einen „Inbegriff der Geschmacklosigkeit“ (AW 69) erkennen will, denn sie näht sich ihre grellbunten Outfits selbst, die aus alten Polsterstoffen und Vorhängen, aus ausgemusterten Kleidungsstücken bestehen, die im Haushalt der Dennisons in den Abfall geworfen worden sind und die sie selbst wiederum in eine Mülltüte steckt, dann aber nach Hause mitnimmt.

Für Debbie dagegen ist Mrs. Browns Kleidung „voller Überraschungen – Ramschkäufe, Restposten, Stoffreste, regenbogenfarbene Strickjacken aus den tischtennisballgroßen Relikten der Strickversuche anderer Leute“ (AW 50). In mehrfacher Hinsicht also beweist Mrs. Brown ihre Meisterschaft in der Transformation von Dingen zwischen unterschiedlichen Kategorien, zwischen Abfall und Recycling zum Kleidungsstück. Was für die eine als Überraschung gilt, ekelt den anderen als „Schleimspur“. Gleichwohl erkennt auch Debbie an, dass ihr Verhältnis zu Mrs. Brown ein zutiefst asymmetrisches ist, weil Mrs. Brown

mehr über sie weiß, als sie je über Mrs. Brown wissen wird, weil die Beziehung sich in Debbies Haus abspielt. Mrs. Brown wäscht Debbies Unterwäsche und räumt Debbies Schreibtisch auf; sie legt Debbies Briefe, privater wie offizieller Natur, bedrohliche und geheime, zu ordentlichen

7 Vgl. Winfried Menninghaus: Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung, Frankfurt a. M. 1999.

Stapeln aufeinander. Mrs. Brown zählt nach einer Party die Flaschen und kehrt die Glassplitter auf, obgleich sie am Festmahl nicht teilnimmt. Mrs. Brown bezieht Debbies Bett. (AW 51 f.)

Die Dinge, mit denen Mrs. Brown hantiert, vermitteln ihr ein nicht verbal mitgeteiltes Wissen, das jenseits jeder an Kommunikation orientierten Intentionalität zu verorten ist. Es ist auch ein Wissen, das sie nicht besitzen sollte und das ihr in der Phantasie der Auftraggeber Macht verleiht. Zeichentheoretisch (mit Hahn) betrachtet, werden die Dinge, wie Flaschen oder Bettwäsche, von der Rezipientin in ihrer expressiven und nicht kommunikativen Funktion verstanden, doch ist es eine Funktion, die von Seiten der Nutzer und Besitzer der Dinge verheimlicht werden soll,⁸ da die Dinge in ein System von Unterschieden eingebunden sind, in dem, was „privat“ ist, als „das zu Verbergende“ gilt.⁹

Die aufs Kunstvollste konstruierte Erzählung läuft auf eine für das Künstlerpaar schockierende Pointe hinaus. Sie finden heraus, dass Mrs. Brown ausgerechnet in derjenigen Galerie, die Robins Werk abgelehnt hat, eine aufsehenerregende Installation ausstellt. Sie besteht aus gestrickten Figuren und Körperteilen, aus textilem Material und aus wertlosen Gegenständen. In ihr finden sich die ausgemusterten und als Müll deklarierten Dinge des Haushalts wieder, die „Krawatten von Robin, die seine Tante Nem ihm geschenkt hat und die er nie tragen wird, weil sie in einem abscheulichen Senfgelb mit violetter Blütenmuster gehalten sind“ (AW 72), die gestrickten Objekte, die Mrs. Brown aus aufgetrennten Wollsachen der Familie gefertigt hat.¹⁰ Die Beschreibung der Installation entfaltet sich in langen Listen wertloser Gegenstände, die nun zur Kunst geworden sind. Hier nur ein kleiner Ausschnitt:

[...] halb offene Schatzkisten voll verwirrender Schachteln, die die unwahrscheinlichsten Ansammlungen von Dingen bergen. Weiße Beinknöpfe. Glasstöpsel, Hühnerknochen. Lauter einzelne Manschettenknöpfe. Arzneiflaschen mit glänzenden Etiketten, voller schimmernder Perlen und Lebertrankapseln. Irisierende Puppenplastikperlen und Sonnenblumensamen, Puppenkaffeelöffel und Häufchen von Tee- und Rosenblättern. Gummibärchen, zum Teil angegessen. Schnur, hellgrün, wachsrötlich, haarbraun, die sich von Fach zu Fach spannt. (AW 89 f.)

So auffällig Mrs. Brown in diesem Text auftritt, so wenig wird sie in der Forschung zu den *Matisse Stories* beachtet, was eine weitere Zuschreibung an die Putzfrau, nämlich ihre Unsichtbarkeit, geradezu bestätigt. Die literaturwissenschaftliche Forschung setzt das akademisch-gelehrte Spiel der speziell für ihre intertextuellen und

⁸ Vgl. dazu Hahn (wie Anm. 2), Kap. 4.

⁹ Tilman Habermas: *Geliebte Objekte. Symbole und Instrumente der Identitätsbildung*, Frankfurt a. M. 1999, S. 133.

¹⁰ Eine ‚Verwandte‘ von Mrs. Brown finden wir in *Séraphine* aus dem gleichnamigen Film von Martin Provost (2008). Sie arbeitet als Putzfrau und malt heimlich an Bildern, in denen sie Materialien verwendet, die im Haushalt und in der Natur zu finden sind.

intermedialen Raffinessen berühmten Autorin fort; sie widmet sich kenntnisreich den Anspielungen auf Matisse, auf seine Biographie, seine Farbenlehre und die Gemälde selbst, insbesondere diejenigen, die von der Autorin in den Band aufgenommen wurden, z. B. *Le Silence habité des maisons*, das unsere Geschichte in eine Ephraims umgesetzt einleitet.¹¹

Ihren Namen trägt Mrs. Brown nicht zu Unrecht, denn – und jetzt sollte doch eine der raffiniert gelegten Spuren der Autorin verfolgt werden – sie kann als eine Variante der von Virginia Woolf in ihrem berühmten Essay *Mr. Bennett und Mrs. Brown*¹² von 1923 prognostizierten Zukunftsfigur Mrs. Brown gelesen werden. Woolf geht es um eine neue, erst noch zu schreibende Literatur und um eine neue Art, lebendig wirkende Charaktere in der Fiktion zu erschaffen: als Aufgabe für zukünftige Schriftsteller, die eine traditionelle Literatur im Stil von Arnold Bennett¹³ zurücklassen müssen, weil dieser die politischen, kulturellen und ästhetischen Grundlagen entzogen wurden und das literarische Gebäude zusammengebrochen ist. Die neu zu gestaltende Figur nennt Woolf Mrs. Brown; im Essay trifft sie diese in einem Eisenbahnabteil:

Mrs. Brown war, so sagte ich, ärmlich gekleidet und sehr klein. Sie sah besorgt und gehetzt aus. Ich bezweifle, daß sie das war, was man eine gebildete Frau nennt.¹⁴

Von den traditionellen Autoren grundsätzlich übersehen, muss sie als Figur der Fiktion erst erfunden werden, als Frau

von unbegrenzten Fähigkeiten und unendlichen Verwandlungsmöglichkeiten [...]; fähig, an jedem Ort zu erscheinen, jedes Kleid zu tragen, alles Erdenkliche zu sagen und, der Himmel weiß was, zu tun. Aber was sie sagt und was sie tut, und ihre Augen und ihre Nase und ihr Reden und

11 Vgl. u a. Silvia Bigliazzi: „Art Work“: A. S. Byatt vs Henry Matisse or the Metamorphoses of Writing. In: *Textus* XII (1999), S. 185–200; Jane Campbell: A. S. Byatt and the Heliotropic Imagination, Waterloo ON 2004; Isabel Fernandes: Matisse and Women: Portraits by A. S. Byatt. In: R. C. Homem (Hrsg.): *Writing and Seeing. Essays on Word and Image*, Amsterdam 1996, S. 201–210; Sarah Fishwick: Encounters with Matisse: Space, Art, and Intertextuality in A. S. Byatt's „The Matisse Stories“ and Marie Redonnet's „Villa Rosa“. In: *The Modern Language Review* 99 (2004), S. 52–64. Eine Ausnahme bildet Daniela Rippl: Vom Abfall zur Kunst: Antonia S. Byatts Arbeit am literarischen Gedächtnis. In: G. Ecker, M. Stange, U. Vedder (Hrsg.): *Sammeln – Ausstellen – Wegwerfen*, Königstein 2001, S. 240–253.

12 Virginia Woolf: *Mr. Bennett und Mrs. Brown*. In: *Granit und Regenbogen. Essays*, Frankfurt a. M. 1960, S. 161–189.

13 Arnold Bennett (1867–1931), ein Vertreter der sog. Edwardian Epoche, hatte Virginia Woolf und ihrer Generation (der Georgian Epoche) vorgeworfen, sie könnten keine realistischen Figuren mehr zeichnen, worauf nun Woolf in ihrem Essay antwortet und gleichzeitig eine Programmatik entwirft.

14 Woolf (wie Anm. 12), S. 174.

Schweigen, hat alles etwas überwältigend Fesselndes, denn sie ist selbstverständlich der Geist, von dem wir leben, – das Leben selbst.¹⁵

Byatt hat sich offensichtlich an dieser Aufgabe versucht.

2. Figuren der Überschreitung

Mrs. Brown operiert an einer Stelle, an der notwendig Intimitätsgrenzen überschritten und Zugänge eingeräumt werden müssen, was eine beträchtliche Angst vor Kontrollverlust von Seiten der Auftraggeber auslöst und zu den phantasmatischen Zuschreibungen beiträgt. Die Putzfrau, wie sie im modernen Haushalt von Debbie und Robin wirtschaftet, hat das Erbe des Dienstmädchens im bürgerlichen Haushalt angetreten. Stammt dieses damals nur aus einer anderen sozialen Schicht, so kommt heute auch noch die kulturelle und ethnische Differenz in der Figur der Migrantin hinzu.¹⁶ Das Dienstmädchen im bürgerlichen Haushalt nahm eine Position ein, die mit Eva Eßlingers pointierter Formulierung als „weder innen noch außen, störend und doch unentbehrlich“¹⁷ charakterisiert werden kann, eine „permanente narzisstische Kränkung“¹⁸ für das nach außen hin abgeschottete, klassenexklusive, xenophobe Familienideal. Als „paradigmatische Figur des Dritten“¹⁹ repräsentiert sie ein permanentes Risiko von Kompetenzüberschreitungen und stellt damit eine Gefahr für die bürgerliche Gesellschaft dar, die nicht umgangen werden kann, doch gleichzeitig die Phantasien für sich einnimmt.

In ihrem Buch *Doing the Dirty Work?* zeichnet Bridget Anderson nach, auf welche Weise die Migrantin als Putzfrau heute die antagonistischen Weiblichkeitsstereotypen zwischen sexueller Reinheit und Verdorbenheit des 19. Jahrhunderts fortzuführen hat, denn „die Hausarbeiterinnen bewiesen durch Körperlichkeit und Schmutz ihre Minderwertigkeit, während die Arbeitgeberinnen ihre Überlegenheit durch Weiblichkeit, Anmut und Führungsqualitäten demonstrierten“.²⁰ Genau dafür findet Byatt zielsicher gesetzte Formulierungen, denn Robin

denkt nicht darüber nach, ob seine Abscheu gegenüber Mrs. Brown eine Projektion der Haßgefühle ist, die er als Schwächerer seiner lebensstüchtigen Frau entgegenbringt, die die Familie ernährt und organisiert. Er

¹⁵ Ebenda, S. 189.

¹⁶ Vgl. vor allem Bridget Anderson: *Doing the Dirty Work? Migrantinnen in der bezahlten Hausarbeit in Europa*, Berlin 2006; Regina Schulte: *Who the Hell Does She Think She Is? Häusliche Dienste. Herrschaft, Arbeit und Geschlecht*. In: G. Ecker, C. Lillge (Hrsg.): *Kulturen der Arbeit*, München 2011, S. 155–167.

¹⁷ Eva Eßlinger: *Das Dienstmädchen. Zum Unbewussten der Psychoanalyse*. In: E. Eßlinger u. a. (Hrsg.): *Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma*, Frankfurt a. M. 2010, S. 241–253, hier S. 245.

¹⁸ Ebenda S. 244.

¹⁹ Ebenda S. 245.

²⁰ Anderson (wie Anm. 16), S. 39.

glaubt zu wissen, daß dem nicht so ist: Debbie ist schön und rein und ordentlich. Mrs. Brown ist chaotisch und verrückt anzusehen und raucht heimlich und ist eine ‚Schlampe‘ – selbst wenn sie den Schmutz verteilt oder neu ordnet. (AW 68 f.)

Gleichzeitig bedeutet dies aus der anderen Perspektive:

Die bezahlte Reproduktionsarbeiterin reproduziert soziale Wesen und Beziehungen, die nicht nur kaum etwas mit ihr selbst zu tun haben, sondern die ihren eigenen Interessen zutiefst zuwider laufen.²¹

Wenn Byatts Figur Robin, der seine Sicht auf die Putzfrau bereits vom Vater übernommen hat, die gleichen Urteile auf Mrs. Browns Nachfolgerin unbesehen überträgt, wird überdeutlich darauf hingewiesen, dass es sich um eine paradigmatische Zuschreibung²² handelt, die mit der individuellen Person nichts zu tun hat. Mary Douglas' strukturalistischer Blick auf Schmutz kann zur Klärung nicht nur der Position der Putzfrau, deren Aufgabe es ist zu reinigen und aufzuräumen, sondern auch des Automatismus der Zuschreibung beitragen:

Wo es Schmutz gibt, gibt es auch ein System. Schmutz ist das Nebenprodukt eines systematischen Ordnen und Klassifizierens von Sachen, und zwar deshalb, weil Ordnen das Verwerfen ungeeigneter Elemente einschließt²³

– so Douglas. Der einzelne Putzakt ist damit mehr als „ein isoliertes Ereignis“²⁴, denn ihm ist nicht nur aufgetragen, die Verwerfung umzusetzen, sondern er repräsentiert auch die Kehrseite der Ordnung. Die Beispiele, die Douglas anführt, um zu belegen, dass es sich bei Schmutz um Materie am falschen Ort handelt, beziehen sich alle auf Dinge:

Schmutz ist etwas Relatives. Schuhe an sich sind nichts Schmutziges, sie werden aber dazu, wenn man sie auf den Eßtisch stellt. Essen ist an sich nichts Schmutziges, es wird aber dazu, wenn man Kochgeräte im Schlafzimmer deponiert oder die Kleider damit befleckt. Das gleiche gilt für Badezimmerutensilien im Wohnzimmer, Kleider, die auf Stühlen liegen, Sachen, die nach draußen gehören, aber drinnen liegen, Dinge, die

21 Ebenda, S. 40 f.

22 Vgl. die Krimi-Parodie *Tote tragen keine Karos* (i. O.: *Dead Men Don't Wear Plaid*), 1982, von Carl Reiner. Als der Privatdetektiv Rigby Reardon in Bedrängnis kommt, kann ihn nur die Zauberformel „cleaning woman“ zur rettenden Wut verhelfen: Als er sieben Jahre alt war, ist ihm sein Vater mit der Putzfrau davongelaufen.

23 Mary Douglas: Reinheit und Gefährdung. Eine Studie zu Vorstellungen von Verunreinigungen und Tabu, Frankfurt a. M. 1988 (1966), S. 52 f.

24 Ebenda, S. 52.

nach oben gehören, aber unten liegen. [...] Kurz, unser Verhalten gegenüber Schmutz ist eine Reaktion, die alle Gegenstände und Vorstellungen verdammt, die die gängigen Klassifikationen durcheinanderbringen oder in Frage stellen könnten.²⁵

Zu bedenken ist, dass es sich in unserem Fall nicht um ‚geschriebene‘ Ordnungen, sondern um kollektiv verankerte Alltagsmuster handelt (das sehen wir aus Robins Tautologien und aus den Irritationen seines Vaters), die von ihren Trägern als absolute Norm und als naturalisiert behandelt werden. Der Putzfrau sind im Wesentlichen zwei Aufgaben gestellt: Sie muss diese Ordnung wieder herstellen (d. h. die verrückten Dinge wieder nach ihren Kategorien ordnen, sie also an den richtigen Platz stellen) und sie muss alles das, was nicht reorganisierbar ist, als Schmutz wegschaffen, ent-sorgen im wörtlichen Sinn, allerdings aus der Perspektive derjenigen, bei denen sie angestellt ist. Da das Nebenprodukt Schmutz nicht als Teil des Systems anerkannt wird, sondern als das Andere ausgegrenzt und auf Anderes projiziert wird, geschehen Zuschreibungen, die sich rational nicht auflösen lassen. In Bezug auf zeitgenössische Definitionen von Schmutz ergeben sich aus den neuen Wertsetzungen von sogenannt unkontaminiertem Abfall – sprich sogenannten recyclingbaren Stoffen – neue Konnotationen aus dem davon abgegrenzten vermischten Müll. Dieser ‚Restmüll‘ schafft zusätzliche konnotative Bedeutungsladungen, denn das, was zeitgenössischen ‚wirklichen‘ Schmutz ausmacht, ist organisch kontaminiert, von Verwesungs- und Infektionsgefahr durchsetzt.²⁶ Er zeichnet sich – psychoanalytisch gesehen – dadurch aus, dass die derart abgewerteten Dinge nicht mehr ‚trennbar‘ sind, haften und kleben, auch auf der symbolischen Ebene, und die Figur selbst infizieren. Alles das koinzidiert zudem mit Sinnaufladungen des Weiblichen²⁷ – in Kombination mit Fremdheit – und so kommt es, dass die Putzfrau qua Geschlecht für diese so wichtige und gleichzeitig so verworfene gesellschaftskonstituierende Aufgabe prädestiniert scheint. Ihre ‚Gefährlichkeit‘ liegt darin begründet, dass sie einerseits (eigenmächtig oder aus Unkenntnis) die Ordnungen der Dinge durchkreuzen kann und dass man ihr andererseits nicht zu nahe kommen sollte, weil sie diese infizierende Ausstrahlung besitzt.

3. Exkurs über die „Fettecke“

An zwei vermeintlich von Putzfrauen zerstörten Kunstobjekten von Beuys verdichten sich populäre Narrative über Kunst und Putzfrau. Es geht um die im Jahr 1973

²⁵ Ebenda, S. 53.

²⁶ Hierzu gibt es eine interessante Studie aus dem Bereich der Europäischen Ethnologie, die Gender und Müllarbeit zusammen reflektiert; vgl. Sonja Windmüller: Die Kehrseite der Dinge. Müll, Abfall, Wegwerfen als kulturwissenschaftliches Problem, Münster 2002.

²⁷ Dass wir hier auf eine lange Tradition von Wertungen zurückblicken können, eröffnet sich bei der Lektüre von Norman Bryson: Stilleben. Das Übersehene in der Malerei, München 2003, S. 147–193. Er geht auf die „rhopografischen Lebensformen“ der Frauen im Stilleben ein und erläutert die Gefahr, die in der Reproduktionsarbeit für die als höherliegend gewerteten Ebenen kultureller Ordnung gewittert wurde.

zweckentfremdete „Badewanne“ (1960 „unbetitelt“) und um die 1986 aus Beuys' ehemaligem Atelier an der Düsseldorfer Kunstakademie entfernte „Fettecke“. Beide das Kunstwerk entweihenden Aktionen werden in der kollektiven Erinnerung, so wie sie sich im Internet darstellt, Putzfrauen zugeschrieben, obwohl dies nicht oder nur zum Teil den Tatsachen entspricht.

Im Jahr 1973 ging die Baby-Badewanne aus dem Wuppertaler *Von der Heydt-Museum* auf Tour und wurde in einem Nebenraum von Schloss Morsbroich in Leverkusen zwischengelagert, der einer Tagungsstätte angegliedert war. Anlässlich eines Treffens der SPD an diesem Ort wurde die Badewanne von zwei nicht eingeweihten SPD-Mitgliedern kurzentschlossen gescheuert, als Kühlbehälter für Bierflaschen zweckentfremdet und damit umgewidmet; dies brachte nicht nur zahlreiche Presseberichte und einen Schadensersatzprozess mit sich, sondern wurde zudem in einer Werbefilmszene für das Scheuermittel ATA eingesetzt, in der Putzfrauen und ein Künstler agieren.²⁸ Wer die im Jahr 1986 aus fünf Kilo Fett bestehende „Fettecke“ entfernt hat, ist bis heute nicht klar; in Frage kommen der Verwaltungsleiter, der Hausmeister oder die Putzkolonne. Es gibt viele gut dokumentierte Berichte über die beiden Überschreitungen,²⁹ doch gleichzeitig gibt es die Mär, dass es ‚natürlich‘ die Putzfrau war, die solches zu verantworten habe.

Ganz ähnlich gelagert ist ein neuerer ‚Skandal‘, nämlich dass eine Putzfrau in der Londoner Tate Gallery im Jahr 2004 ein Kunstwerk von Gustav Metzger schwer beschädigt habe: einer abstrakten Skulptur war eine Art Müllsack, vollgestopft mit Zeitungen und Pappe, beigefügt, den die besagte Putzfrau kurzerhand entsorgt hatte.³⁰ Für unseren Zusammenhang geht es um die für solche Situationen automatisch vorgeschriebene und zugeschriebene Position des Sündenbocks, der Putzfrau.³¹ Die

28 Vgl. dazu Harald Keller: Wenn Putzfrauen im Museum wüten. In: FAZ v. 18.3.2008, Nr. 66, S. 40: „die resolute Raumreinigerin wurde zur mythischen Gestalt und zur Inkarnation hemdsärmeligen Banausentums. Womit einem Berufsstand bitter Unrecht widerfuhr“. Die Informationen über den Werbefilm entnehme ich diesem Artikel und weiteren Internetrecherchen.

29 Vgl. z.B. Johannes AmEnde u.a.: Joseph Beuys und die Fettecke. Eine Dokumentation zur Zerstörung der Fettecke in der Kunstakademie Düsseldorf, Heidelberg 1987.

30 Das *Hamburger Abendblatt* v. 28.8.2004 betitelte seinen Artikel mit *Putzfrauen als Kunstgefahr* und lieferte eine Assoziation zu Beuys und zur „Düsseldorfer Putzfrau, die 1983 [sic] resolut eine seiner Fettecken wegputzte“; <<http://www.abendblatt.de/kultur-live/article698158/Putzfrauen-als-Kunstgefahr.html>>; zuletzt: 21.2.2011. In einem Artikel der *FazNet* über den Vorgang in der Tate Gallery heißt es abschließend: „1988 [sic] hatte eine Putzfrau in der Düsseldorfer Kunstakademie das Kunstwerk „Fettecke“ von Joseph Beuys weggewischt.“ <<http://www.abendblatt.de/kultur-live/article698158/Putzfrauen-als-Kunstgefahr.html>>; zuletzt: 21.2.2011.

31 Das Stereotyp der kunstsinnigen bzw. kunstabgewandten Putzfrau wird auch von populären Erzählungen ausgebeutet, so z.B. in der Geschichte *Bozena vom Dachboden* von Erich Wurth, erschienen im *Portal Kunstgeschichte*: <http://www.kunstgeschichteportal.de/freizeit_reise/?id=2267&p=1&PHPSESSID=90b2e54a6956co4238bc84cabcd57d>; zuletzt: 20.5.2011. Die klischeehaft beschriebene (bucklige, mit einer Kittelschürze und alten Herrenschuhen bekleidete) alte Frau, die ‚putzen ging‘, fertigt Zeichnungen an, die sie als Werk eines Künstlers ausgibt. Der Autor will damit der Kunstszene eins auswaschen, instrumentalisiert dabei Bozena als dilettantische „bucklige Mindestrentnerin“ und führt die Geschichte der abjekten Figur fort.

Umwidmungen, die solche imaginierten Putzfrauen vornehmen, sind umso einschneidender, als in ihnen nicht nur miteinander vergleichbare Kategorien gewechselt werden, sondern über sie auch eine Entauratisierung vom Kunstobjekt zum Müll vorgenommen wird.

4. Observierte Dinge, veränderte Perspektiven

Nicht nur über explizite, sprachlich artikulierte Sinnzuschreibungen und nicht nur über Handlungen und ihre Konsequenzen können Dinge in eine andere Kategorie eingeordnet werden, sondern bereits durch ihre Wahrnehmung über eine spezifische Perspektive.

4.1 *Sophie Calles Kunst-Aktionen*

Die 1953 geborene französische Künstlerin Sophie Calle zielt in ihren Aktionen auf voyeuristische Praktiken und macht damit die Betrachter zu ihren Komplizen. In einer ihrer Inszenierungen verdingt sie sich in einem Venezianischen Hotel als Putzfrau und Zimmermädchen³² und beginnt am 16. Februar 1981 mit der über lange Zeit vorbereiteten Aktion. Sie beobachtet und dokumentiert „die Habseligkeiten der Reisenden, die Spuren ihres vorübergehenden Sicheinrichtens“.³³ Im Katalog wird ihr Umgang mit den Dingen kommentiert:

[D]er Alptraum eines jeden Hotelgastes. Sie schnüffelt herum, öffnet Koffer, liest Tagebücher und Post. Sie fotografiert den Inhalt von Schränken, die zerwühlten Betten und die Badezimmer, in denen gerade gewaschene Unterwäsche über der Wanne tropft. Nichts ist vor ihr sicher.³⁴

Die Aufzeichnungen über das Zimmer 28 am 16. Februar 9.30 Uhr z. B. listen alle Gegenstände auf und berichten zudem von einer typischen Umwidmung:

Beide Betten sind benutzt. Im Abfalleimer Bananenschalen, eine leere Flasche Wasser und ein Paar schwarze Pumps mit kaum abgelaufenen Absätzen (sie passen mir, also nehme ich sie mit).³⁵

Es kommt also nicht zuletzt darauf an, aus welcher Perspektive die Wahrnehmung der Dinge geschieht:

32 Die wahren Geschichten der Sophie Calle, Ausstellungskatalog Museum Fridericianum, Kassel 2000. Man vergleiche im Gegensatz dazu den Roman von Markus Orth: *Das Zimmermädchen*, Frankfurt a. M. 2008, der die Putzfrau pathologisiert. Die Protagonistin Lynn legt sich als Zimmermädchen unter die Betten von Hotelgästen, um diese zu belauschen; es ist eine schleichend sich entwickelnde pathologische Neigung, mit der eine Putzfrau mit Putzzwang zu voyeuristischen Zwecken instrumentalisiert wird.

33 Ebenda, S. 40.

34 Ebenda, S. 7 f.

35 Ebenda, S. 42.

Über dem Stuhl eine Schlafanzughose aus dicker, weißer Baumwolle. Auf dem linken Nachttisch liegen heute griffbereit: Pfefferminzbonbons, ein Kreuzworträtsel, ein Paar rosafarbene Hausschuhe. Auf dem rechten Nachttisch: ein Wecker, eine Taschenlampe, eine Rolle Tesafilm, drei Brillen, das Buch *Lieben, Träumen, Sterben* von Arthur Schnitzler. In der obersten Schublade der Kommode entdecke ich zwei Handtaschen, eine Perlenhalskette in einem Plastikbeutel und einen Schuhbeutel Marke *Fitzgerald* mit zehn identischen Döschen, allesamt mit weißen Pillen gefüllt.³⁶

Die Dinge werden anonymisiert und in ein Tableau versetzt. Neben Dingen des persönlichen Gebrauchs werden sie nun zu solchen der Anschauung und erwerben paradigmatische Qualitäten als mehr oder weniger typisch für ein transitorisches Leben im Hotel.

4.2 Ila Bêka & Louise Lemoîne: „koolhaas houselife“³⁷

Der international Aufsehen erregende Film *koolhaas houselife* von Ila Bêka & Louise Lemoîne präsentiert das preisgekrönte Haus des holländischen Architekten Rem Koolhaas, das 1998 in der Nähe von Bordeaux gebaut wurde, aus der Perspektive der spanischen Putzfrau Guadalupe Acedo, die seit sechs Jahren im Haus putzt. Das Haus mit seinen architektonischen und ästhetischen Qualitäten wird in dem knapp einstündigen Film ausschließlich über den Akt des Putzens präsentiert und ebenfalls ausschließlich über die Kommentare von Guadalupe sprachlich vorgestellt. Die beiden Filmemacher setzen sich damit dezidiert von den üblichen Präsentationen architektonischer Meisterwerke ab, denn an die Stelle des ästhetischen und technologischen Vorzeigeobjekts tritt das Haus nicht nur im täglichen Gebrauch, der das Putzen einschließt, sondern auch im Sinne all dessen, was zur längerfristigen Aufrechterhaltung des Gebäudes/Dings vonnöten ist. Guadalupe schleppt Staubsauger, Putzeimer und -lappen von Stockwerk zu Stockwerk; sie wischt und saugt, bezieht die Betten, schüttelt aus, beseitigt Unordnung und führt vor, dass sie eine nie endende Arbeit mit dem Haus hat. Was als technischer Fortschritt gilt, wird immer wieder als praktisches Hindernis erlebt, vieles an den Funktionen, wie das Abwassersystem oder die Statik des Hauses, ist ihr unerklärlich, ästhetisch weicht sie vom Geschmack von ‚Madame‘ ab.³⁸ Dass das Haus an vielen Stellen ein Leck

³⁶ Ebenda.

³⁷ Ila Bêka, Louise Lemoîne: *Koolhaas houselife*, Bêka Films, [Rom] 2008, 184 S, 1 DVD, 58 Min. Im Buch zum Film, einem aufwendig gestalteten Fotoband, werden zudem die Wege graphisch festgehalten, die von der Putzfrau in jeder Filmsequenz zurückgelegt werden. Damit wird neben der Blickperspektive auch der körperlich materialisierte Weg einbezogen.

³⁸ Vgl. ebenda, S. 137: „Talking about the kitchen and its furniture, Guadalupe, who always takes the fitting out of her own house as a pragmatic reference, systematically ends her sentences with ‚Well, it’s different, you know, it’s not the same thing...‘ – an impartial opinion which, as she herself insists, ‚respects the tastes of others‘.“

hat, wird aus ihrer Perspektive überdeutlich, da sie Container aufstellen und bei Regen ständig aufwischen muss. In subtilen Seitenbemerkungen Seite: 12 lässt sie unmissverständlich erkennen, dass sie nicht zur Gruppe derer gehöre, für die das Haus entworfen und gebaut worden und dass sie einer anderen Welt zuzuordnen sei.

Der Film verdeutlicht sehr anschaulich, dass das Haus aus der Perspektive von Guadalupe in eine andere Kategorie fällt als das Haus als avantgardistisches, architektonisches Kunstwerk. Doch anstatt von einem Kategorienwechsel, sollte man eher von einer zusätzlichen kategorialen Einordnung sprechen, denn als Nebenprodukt der Wahrnehmung von Guadalupe entsteht immer noch der Eindruck eines kühnen architektonischen Entwurfs von überzeugender Schönheit. Dass Dinge gleichzeitig mehreren Kategorien zugeordnet werden können und man auf solche klassifikatorische Mehrfachcodierungen achten soll, ist eine der Forderungen gegenwärtiger Dingforschung.³⁹ Der Film ist Teil des Projekts *Living Architecture*⁴⁰ der beiden Filmemacher, einer Serie von Architekturfilmen aus überraschender und unorthodoxer Perspektive, die solche Doppelcodierungen gezielt einführen.

5. Putzaktionen in der deutschsprachigen Belletristik

5.1 Gesine Schulz: „Der Beuys von Borbeck“⁴¹

In der zeitgenössischen Romanliteratur von Frauen gibt es eine wachsende Anzahl von Putzfrauenfiguren, deren Witz sich davon ableitet, dass sie das ganze Reservoir der Phantasien über die Macht der Putzfrau verkörpern, sie performativ umsetzen und provokativ zu Qualitäten umwerten. Da gibt es z. B. die Putzfrau Karo, die einen Fernkurs „In sechs Monaten zum erfolgreichen Privatdetektiv“⁴² absolviert hat. Sie erfährt, wie sich beide Tätigkeiten gegenseitig befruchten, denn als Putzfrau kommt Karo an wertvollste Informationen heran, indem sie sich als Detektivin *under cover* in Orte einschleichen kann, die ihr sonst nicht zugänglich wären. Das geheime Wissen, von dem in fast allen Texten über Putzfrauen die Rede ist, steht ihr auf entscheidende Weise zu Diensten.

Die Kurzkrimis stammen aus der Feder von Gesine Schulz, die im Verbund der *Mörderischen Schwestern*, einer ehemaligen deutschen Dependance der Vereinigung von Kriminalschriftstellerinnen *Sisters in Crime*, aktiv ist. Als Putzfrau in den Villenvierteln in Industriellenkreisen von Essen kennt sich Karo in diesem Milieu bestens aus, über ihre Verbindungen zu anderen Putzfrauen schleicht sie sich als deren Vertreterin in Tatorte ein, und sie kann sich – in Abwesenheit der Besitzer – in einer weißen Marmorwanne, Weinbrandbohnen lutschend, von Elgars Violinkonzert beschallt, den Genüssen der vorhandenen Luxusbadeöle hingeben, wobei sie natürlich

39 Vgl. u.a. Bowker, Star (wie Anm. 3), Kap. 9.

40 Zum Projekt vgl. die Homepage der beiden Filmemacher

<<http://www.living-architectures.com/html/filmseries.html>>; zuletzt. 21.2.2011.

41 Gesine Schulz: *Der Beuys von Borbeck*. 13 saubere Fälle der Privatdetektivin & Putzfrau Karo Rutkowski, Krefeld 2008.

42 Ebenda, S. 10.

immer am ‚Fall‘ knobelt.⁴³ Das Wissen, das die Dinge über ihre expressive Funktion vermitteln, bleibt nicht mehr ohne Konsequenzen wie noch im 19. Jahrhundert, denn es liefert Indizien und führt zu den entsprechenden strafrechtlichen Folgen im Text.

5.2 Milena Moser: „Die Putzfraueninsel“⁴⁴

In einem anderen populären Erzählgenre gibt es Irma, die Protagonistin des rasant erfolgreichen belletristischen Romans von Milena Moser. Mit der „Putzfraueninsel“ ist Mallorca gemeint. Irmas Umgang mit den Dingen in den Haushalten, die sie beputzt, ist transgressiv und scheint unmittelbar den Angstvisionen der Arbeitgeber zu entstammen. Sie selbst genießt das jeweilige Ambiente mit seinen Stilisierungen, denn da könne sie vorgeben, eine andere zu sein:

Sie konnte sich, meist allein, in fremden Wohnungen aufhalten und so tun, als wäre sie jemand anders. Sie lebte mit ihren Kunden mit. Sie las ihre Briefe, probierte ihre Kleider an und trank ihren Wein aus dem Kühlschrank. Sie stand ihnen näher, als ihnen wohl bewusst war. Sie wusste alles, was es zu wissen gab. Sie wusste zum Beispiel, dass Frau G. nachts den Kühlschrank leer aß und dass sie sich hinterher den Finger in den Hals steckte, denn sie war es schließlich, die die Toilette putzen musste. Sie hatte als erste bemerkt, dass die Söhne in die Pubertät gekommen waren, denn sie wechselte die fleckigen Leintücher.⁴⁵

Exzessiv widmet sie sich verdächtigen Umgangsformen mit Dingen, indem sie wie Karo in fremden Bädern luxuriöse Schaumbäder nimmt, Champagner aus offenen Flaschen aus den Kühlschränken der Arbeitgeber trinkt, die teuren Kosmetika benutzt, die herumliegenden Illustrierten liest. Doch sie kontrolliert auch die Papierkörbe, glättet weggeworfene Zettel, um sie sorgfältig zu lesen (sie widmet Müll also wieder in den Gebrauch zurück), sie studiert das Tagebuch der Tochter, öffnet Briefe unter Wasserdampf. Und sie schläft mit dem Sohn einer Kundin, was fast überdeterminiert den Phantasmen über die Dienstmägde entspricht. Was sie zur Heldin macht, ist die Tatsache, dass sie auch die im Keller unter Verschluss gehaltene Oma findet, sie unter dramatischen Umständen rettet und mit ihr eine finale Reise auf jene Putzfraueninsel unternimmt. Zu bemerken ist, dass sich solcherart ausgeübte Transgressionen und Spiegelungen der abgewandten Seite bürgerlicher Ehrenhaftigkeit als Rezept für literarischen Erfolg bewährt haben.

⁴³ Das Panama Huhn. In: Schulz (wie Anm. 41), S. 188–196, hier S. 196.

⁴⁴ Milena Moser: *Die Putzfraueninsel*, München 2004. Die Schweizer Autorin hat inzwischen 17 Romane veröffentlicht, der hier genannte ist ihr Erstlingsroman, der höchste Auflagenzahlen erreicht hat, in viele Sprachen übersetzt und verfilmt wurde.

⁴⁵ Ebenda, S. 18 f.

5.3 Alina Bronsky: „Die schärfsten Gerichte der tatarischen Küche“⁴⁶

Noch schlimmer als Irma treibt es Rosalinda in Bronskys jüngst erschienenem Roman *Die schärfsten Gerichte der tatarischen Küche*, der auf der Longlist für den Deutschen Buchpreis 2011 gestanden hat und in grotesken Szenen die Abseite von Mittelstandsmilieus spiegelt. Der selbstbewussten Ich-Erzählerin, einer despotischen tatarischen Großmutter aus dem Ural, sind alle Mittel recht, mit denen sie ihre Familie nach Deutschland verpflanzen kann, wo sie dann – wie zu erwarten – als Putzfrau zu arbeiten und sich die Dinge zu unterwerfen beginnt. Ähnlich wie Karo agiert sie mit Gewinn als vorübergehender „Fremdbesitzer“⁴⁷.

Ich hatte das Gefühl, diese ganzen Wohnungen und Häuser gehörten mir. Sie warteten darauf, dass ich kam und sie endlich sauber machte. [...] Ich putzte nämlich nicht nur brilliant, sondern auch sehr schnell. Dann hatte ich Zeit für ein paar Extras.⁴⁸

Sie macht sich zur Expertin für die Verfallsdaten auf Lebensmittelverpackungen und für die von ihren Kunden eingenommenen Medikamente. Sie sortiert den Inhalt des Kühlschranks nach Verfallsdatum um, wirft vergammelte Sachen weg, nimmt Obst, Studentenfutter und Vitamintabletten mit nach Hause, gießt offene Weinflaschen aus und führt leere Plastikröhrchen mit, um für sich und ihre Familie nützliche Medizin – vor allem die als Wundermittel begehrten Vitamine und Spurenelemente – abzufüllen. Ähnlich wie Mrs. Brown entspricht ihre Kleidung – „eine enge Hose, eine cremefarbige Bluse, Netzstrümpfe, neue Sommerschuhe mit hohen Absätzen“⁴⁹ – nicht den Vorstellungen der Auftraggeber. Nichts entgeht ihrer Neugier:

Ich beobachtete die Frauen, deren Betten ich ausschüttelte und deren Toiletten ich sauber machte, und ich beobachtete natürlich auch deren Männer. Überhaupt wusste ich sehr viel über diese Menschen: wer zuckerkrank war und wer was an der Schilddrüse hatte, wer fremdging und welche Frau die Pille nahm.⁵⁰

5.4 Emine Sevgi Özdamar: „Karriere einer Putzfrau“⁵¹

Die Ich-Sprecherin in Emine Sevgi Özdamars Erzählung *Karriere einer Putzfrau. Erinnerungen an Deutschland* umgibt sich aktiv und selbstreflexiv mit den von anderen

⁴⁶ Alina Bronsky: *Die schärfsten Gerichte der tatarischen Küche*, Köln 2010.

⁴⁷ Michael Niehaus: „Das Buch der wandernden Dinge“. Vom Ring des Polykrates bis zum entwendeten Brief, München 2009, S. 67.

⁴⁸ Bronsky (wie Anm. 46), S. 221.

⁴⁹ Ebenda, S. 216.

⁵⁰ Ebenda, S. 232.

⁵¹ Emine Sevgi Özdamar: *Karriere einer Putzfrau. Erinnerungen an Deutschland*. In: *Mutterzunge. Erzählungen*, Berlin 1990.

zugewiesenen Bildern des Abschaums und der Exkremente. Ihrem Land entflohen, wo sie als Schauspielerin ausgegrenzt und verfolgt worden ist, wird sie im neuen Land sofort der Gruppe derer zugeordnet, die, anderer Chancen beraubt, ‚Drecksarbeit‘ machen: „Ich bin die Putzfrau, wenn ich hier nicht putze, was soll ich denn sonst tun?“⁵² und „[a]ls Ophelia ertrunken in meinem Land, wieder in die Welt gekommen in Deutschland als Putzfrau“.⁵³ Das, was sie zu beseitigen hat, wird ihr als weiblicher und fremder Figur auf den Leib geschrieben. Zitate aus *Hamlet* und aus der Tradition der Wasserleichenlyrik werden mit Fäkalienbildern durchsetzt und in einem fulminant-grotesken szenischen Einschub, in dem weltberühmte männliche Dramenfiguren und Dramatiker auf einer als „ein einziges Männerpissoir“⁵⁴ bezeichneten Bühne auftreten, noch einmal aufgerufen. Die Protagonistin, die selbst als Schauspielerin zum Theater will, bekommt am Ende dort nur eine Putzstelle. Özdamars Text lässt, wenn man den Bezug zu zeitgenössischen gesellschaftlichen Problemen herstellt, die zitierten komischen bis satirischen Figuren der Belletristik wie Teile von Deckerzählungen erscheinen. Dort wird kaum am Problem gearbeitet, höchstens wird ein kursierendes, schlechtes soziales Gewissen in witzige, entlarvende Situationskomik umgeleitet, die durchaus dazu taugt, Spiegel vorzuhalten.

6. Der Eigensinn der Dinge? Schlussbemerkung

Die Migrantinnen, die solche gesellschaftskonstituierende Arbeit heutzutage ausüben,⁵⁵ erscheinen umso ‚gefährlicher‘, weil sie die ungeschriebenen normativen Ordnungen natürlich nicht über die gleichen unbewusst eingespielten automatischen Modi beherrschen, sondern ‚andere‘, ‚fremde‘ Ordnungen, also andere Nachbarschaften von Dingen eigenmächtig erstellen und so an der Substanz der habitualisierten gesellschaftlichen Reproduktionsmechanismen rütteln und die hegemonialen Strukturen verunsichern. Das, was sie als Störung und Umcodierung leisten, ist unmittelbar mit der Ambivalenz von Dingen, ihrer Unlesbarkeit und ihrem Überschuss an Sinnpotenzial verbunden und wird ausgespielt, weil der Figur der Putzfrau aufgrund ihrer Arbeitssituation eine im Grunde untersagte und unbeliebte, aber *de facto* nicht hintergehbare Lizenz zur Überschreitung von Intimgrenzen einzuräumen ist. Ekel und angstbesetzte Bilder der Vermischung und des Chaos kreuzen sich mit klassischen Vorstellungen von Weiblichkeit und Fremdem und sind im Sinne von Abwehr vor unerwünschter Nähe zu verstehen. Die Dinge, die in ihre Hände geraten, werden regelmäßig umgenutzt, wobei es neben der kategorialen Einordnung auch um die Anordnung der Dinge, ihr Verhältnis zueinander, geht.

⁵² Ebenda, S. 102.

⁵³ Ebenda, S. 105.

⁵⁴ Ebenda, S. 112.

⁵⁵ Zum Thema Migrant(inn)en und Beseitigung von Schmutz vgl. Erik Porath: Schmutz und Probleme. Zur Philosophie ihrer Beseitigung und zur Arbeit von Anna Popova. In: Kunstforum International, Bd. 168, Januar/Februar 2004, S. 56–59: „Migranten sind [...] in den reichen Überflusgesellschaften durch die ihnen zugewiesenen objektiven Lebensmöglichkeiten oft genug mit dem befasst, womit sie im öffentlichen und privaten Diskurs kurzerhand gleichgesetzt werden: mit dem Dreck.“ (S. 58)

Die eigenmächtigen Formen der Aneignung erscheinen, wenn sie aus der Perspektive der Putzfrau erzählt werden, nun nicht mehr als Fehler, sondern im Sinne eines Potenzials, das in den Dingen selbst angelegt ist. Dingtheoretisch interessant ist das Zusammenspiel von Bedeutungszuweisung

1. durch die Handhabung von Dingen,
2. durch die eigenwillig erstellte „Parataxe der Dinge“⁵⁶, d. h. ihre Anordnung in Ensembles und
3. durch die temporäre oder gänzliche Umwidmung.

Während diese Bedeutung durch die Akteure erstellt wird, kann umgekehrt anhand von Ensembles von Dingen ein Portrait ihrer Benutzer konstruiert werden.⁵⁷ Auffällig ist die erzählerische Lust am Auflisten und extensiven Benennen der Ansammlungen ‚geringer‘ Dinge, von „obsolete objects“,⁵⁸ wie Orlando sie nennt, der Seifenreste, der Krümel, der Schmutzspuren auf dem Küchenpflaster, denn diese sind eigentlich nicht ‚literaturfähig‘, sie kommen in der Literatur auf einer nicht besonders ausgetretenen Spur daher, die über die Genremalerei des 17. Jahrhunderts verläuft und sich im Plunder und Kram von gut platzierten Negativ-Katalogen seit der Renaissance findet, immer in akkumulativer Weise zu Listenform aufgetürmt.

Über die Figur der Putzfrau führt, wie man unschwer erkennen kann, eine Spur zum Problem des sogenannten Eigensinns der Dinge, denn die Putzfrau, die mit Gendermarkern fast überdeterminiert ausgestattet ist, tritt nicht selten als Sündenbock dafür ein, dass die störrischen Dinge nicht mehr am rechten Platz stehen, dass sie verschwinden, dass sie in ‚umgewidmeter‘ Form erscheinen. In der Literatur werden die damit verbundenen Phantasmen ausgespielt und neuerdings aus beiden Perspektiven, die der Auftraggeber und die der Ausführenden, mit großer Erzählfreude umgesetzt.

⁵⁶ Hahn (wie Anm. 2), S. 142.

⁵⁷ Vgl. dazu Gisela Ecker: Literarische Kramschubladen. Portraits – Privatmuseen – Zwischenspeicher. In: ZfdPh 2006, Sonderheft zum Bd. 125, S. 19–31; dies., Martina Stange, Ulrike Vedder (Hrsg.): Sammeln – Ausstellen – Wegwerfen, Königstein 2001.

⁵⁸ Francesco Orlando: Gli oggetti desueti in letteratura, Torino 2000; engl. *Obsolete Objects in the Literary Imagination*, New Haven, London 2006.