GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Von „dicken, blonden Flechten“ und „hängendem Haar “ Frauenhaar als pars pro toto für kulturelle Ordnungen und Brüche am Beispiel literarischer ‚Heimat‘-Bilder

Kanne, Miriam

2013

https://doi.org/10.25595/3818

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Kanne, Miriam: *Von „dicken, blonden Flechten“ und „hängendem Haar“ Frauenhaar als pars pro toto für kulturelle Ordnungen und Brüche am Beispiel literarischer ‚Heimat‘-Bilder*, in: FZG (FZG – Freiburger Zeitschrift für GeschlechterStudien), Jg. 19 (2013) Nr: 2, 73–88. DOI: https://doi.org/10.25595/3818.

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Freiburger Zeitschrift für Geschlechterstudien 19/2: 73-88

Miriam Kanne

Von „dicken, blonden Flechten" und „hängendem Haar"

Frauenhaar als pars pro toto für kulturelle Ordnungen und Brüche am Beispiel literarischer ‚Heimat'-Bilder

Zusammenfassung: Das zutiefst feminisierte Konstrukt ‚Heimat' ist – sowohl als historischer Gegenstand als auch als literarisches Motiv – kontinuierlich bestimmten kulturellen, politischen und ideologischen Transformationsakten, Dynamisierungen und Recycling-Prozessen unterworfen, die insbesondere in der Literatur sichtbar werden. Derart sedimentiert tritt ‚Heimat' in Erzähltexten der Gegenwartsliteratur in Erscheinung, wird dort als historischer Gegenstand kritisch reflektiert, als Motiv zerrbildartig tradiert, hierin zugleich transformiert und dabei in auffallender Häufigkeit zu einer Kategorie der Zurichtung umgestaltet, die vor allem in der Synthese von ‚Körper' und ‚Geschlecht' ihren Ausdruck findet: Imaginationen vom ‚schwachen Geschlecht' werden in Bildern körperlicher Gewalt und Auslieferung erprobt und sind besonders häufig als Griffe ins Frauenhaar bzw. als Eingriffe in die weibliche ‚Haarbiografie' markiert. ‚Heimat' arriviert hierin zu einer Folie, auf der Figurationen (und Zirkulationen) von Macht in geschlechtlich codierten Körperbildern gespiegelt und verhandelt werden.

Schlagwörter: ‚Heimat'; Literaturgeschichte; Motivtransformation; Gewalt; Haar.

"Thick, blond braids" and "hanging hair": Women's Hair as pars proto for Cultural (Dis-)Continuities in 'Heimat'- literature

Abstract: As a historical object as well as a literary subject, the deeply feminized construct 'Heimat' is continuously subject to specific cultural, political and ideological acts of transformation, dynamization and renewal. These processes of conversion become notably visible in literature. Contemporary narratives critically reflect the varied notions of 'Heimat' in a condensed form: as a historical tradition as well as through transformations and distortions. 'Heimat' frequently appears as an organized category that expresses the synthesis of 'body' and 'gender': imagery of the so-called 'weaker sex' is exercised in representations of physical violence, often as either grasping a woman's hair or as an intervention in her 'hair-biography'. In this context, 'Heimat' becomes the backdrop on which figurations (and circulations) of power are reflected and negotiated in sexually encoded images of the body.

Keywords: 'Heimat'; history of literature; transformation of subject; violence; authority; hair.

‚Heimat' als Bild-Begriff

Im Folgenden soll ein Gestus problematisiert und kritisch ausgeleuchtet werden, der die Kulturgeschichte bisweilen wie selbstverständlich begleitet hat: Die Gleichsetzung von ‚Körper' und ‚Staat', bzw. die Homogenisierung von ‚Mensch' und ‚Raum'. Besonders offensichtlich traten jene Ineinssetzungen in den lite-

© 2013 Budrich Unipress. 10.3224/09489975213

rarischen und politischen Diskursen zutage, die im 19. und 20. Jahrhundert in den deutschsprachigen Kulturen – und insbesondere in Deutschland – um ‚Heimat' geführt wurden: In dieser Zeitspanne verfestigte sich einerseits ein bestimmtes Motivinventar um ‚Heimat', das sich zu einem eigenen Genre (der Heimatliteratur) ausformte[1], durch sämtliche kulturelle (Um)Brüche hindurch konstant geblieben ist und dem Begriff bis heute sein (pathetisch-kitschiges) Profil verleiht.[2] Andererseits wurde ‚Heimat' – stets in unübersehbarer Anlehnung an besagtes Motivinventar – zu einem durch und durch politisierten Schlagwort gewendet, diente in Deutschland sowohl der Programmatik des Nationalsozialismus als auch der des Real-Sozialismus der SBZ/DDR als ideologisierender Appell (freilich mit je unterschiedlichen Inhalten). Beide untrennbar miteinander verzahnten Grundierungen – der motiv- und der begriffsgeschichtliche – bieten sich an, den überaus schillernden, sich einer eindeutigen Definition per se entziehenden Begriff greifbar(er) zu machen: Als einen feststehenden Komplex literarischer Bilder und als eine ‚Zeitgeist-Vokabel', die mit denjenigen unterschiedlichen ideologischen oder politischen Kontexten übersetzt werden kann, die ihr im Lauf der Geschichte ein jeweils spezifisches und zumeist indoktrinatives Kolorit gegeben haben.[3]

Verkörperte Heimaten

Der Vergleich eines Staats (bzw. einer organisierten Gesellschaft) mit einem menschlichen Körper (bzw. dessen Organismus) ist zu verschiedenen Zeiten und in unterschiedlichen Kontexten hergestellt worden – man denke etwa an die von Platon, Aristoteles und Thomas Hobbes entworfenen Referenzmodelle, die an einem biologistischen Beispiel gesellschaftliche Prozesse oder politische Ordnungen zu erklären suchten, oder an den Begriff des ‚Sozialdarwinismus', an dem diese Übertragung in der Modifikation forttradiert wird.

In der Literatur der Heimatkunstbewegung des ausklingenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts sind derartige Körper-Staat-Referenzen aggressiv zu einer organischen Verwachsenheit von (rassisch attribuiertem) ‚Mensch' und (territorial definiertem) ‚Raum' umgeformt, als latenter aber durchdringender Ausdruck eines völkischen Hegemonialkonzepts intendiert und als Blut-und-Boden-*Phantasma* idealisiert worden (vgl. Rossbacher 1975; Spengler 2007) – dasselbe Phantasma, das in der nationalsozialistischen Ära einer faschistischen Relektüre unterzogen, radikalisiert und als Blut-und-Boden-*Ideologie* propagiert werden sollte.

Mit Blick auf diesen kultur- und literaturgeschichtlichen Hintergrund möchte der vorliegende Aufsatz Erzähltexte der Gegenwartsliteratur befragen und auf denjenigen Umwertungsprozess aufmerksam machen, der sich innerhalb eines Jahrhunderts in literarischen ‚Heimat'-Entwürfen vollzogen hat. Aus literatur-, motiv- und begriffsgeschichtlicher Perspektive soll dabei insbesondere jene Bedeutungsverschiebung ausgeleuchtet werden, die der Nexus von ‚Heimat' und ‚Körperlichkeit' nach 1945 (neuerlich) zu durchlaufen begann. Denn tatsächlich greift eine Vielzahl von jüngeren deutschsprachigen Erzähl-

texten besagten Konnex wieder auf, reflektiert ihn nun jedoch überaus kritisch. So wäre zu fragen, auf welche ‚Heimat'-Ordnung der Körper in Entwürfen der Gegenwartsliteratur rekurriert – handelt es sich dabei doch um Narrative, die sich zwar motivgetreu an den Bildern der klassischen Heimat(kunst)schreibung bedienen, sie zugleich jedoch neu inszenieren. Von welchen Bedeutungsverlagerungen also zeugen erzählte Körper(-teile) in der Zusammenschau von klassischer Heimat(kunst)literatur und ‚Heimat'-Skizzen der Gegenwartsliteratur?

‚Haarige' Angelegenheiten

In der klassischen Heimatliteratur (etwa den Narrationen Ludwig Ganghofers) und insbesondere in den Erzähltexten der politisierenden Heimatkunstbewegung (z. B. den Romanen Herrmann Löns') werden Figuren entworfen, deren körperliches Erscheinungsbild den Zustand von ‚Heimat' in pars pro toto reflektiert: Geschlechtlich spezifizierte und durchweg in Biologismen aufgerufene Körper-Ideale (jung, weich, gesund, frisch, rein, sublim erotisch, nähr- und gebärfähig gezeichnete Frauenfiguren und stark, potent, groß, ‚aufrecht' typisierte Männerfiguren) korrespondieren mit dem Idealzustand der ‚Heimat' (Ganzheitlichkeit, Geschlossenheit, ungestörte Rhythmik aller Abläufe). Körperlicher Verfall, magere Leiber und blutende Wunden verweisen hingegen auf Brüche in der ‚heimatlichen' Ordnung, die in den entsprechenden Narrationen durch das Auftauchen der parasitär apostrophierten Figur des Juden, durch Verstädterung, Industrialisierung, Fortschritt oder Krieg verursacht werden.[4] Umspannt wird dieses Repräsentationsgeflecht vom insbesondere literaturgeschichtlich und politisch erzeugten, nachhaltig wirkenden Denkbild der weiblich bzw. mütterlich assoziierten ‚Heimat'[5], die als solche stets eine politische Aussage transportiert[6]: ‚Heimat' an sich *ist* weiblich (imaginiert) – und wird binnenstrukturell als ein Organismus dargestellt, dessen *politischer* Zustand sich in pars pro toto durch die Körper der ‚Heimat'-Bewohner abbildet und hierin auf signifikante Weise zu einer Frage des Frauenhaars arriviert.

Denn seinerseits als pars pro toto für ‚die ganze Frau', referiert das weibliche Haar – der naturalisierten Ineinssetzung von ‚Heimat' und ‚Weiblichkeit' entsprechend, ihr zuarbeitend und sie symbolisierend – auch auf den Zustand von ‚Heimat' und rückt dabei oftmals deutlicher in das Blickfeld als die Körper der weiblichen Figuren selbst. Zugleich übernimmt es mehrfache Funktionen: es charakterisiert, mystifiziert, sexualisiert und projiziert nicht nur auf Symbolebene, sondern klassifiziert die Figuren auch nach geschlechtlichen und sozialen Kriterien, expliziert Machthierarchien zwischen den Geschlechtern und Klassen, es dynamisiert Handlungsvorgänge und artikuliert Ritual-Performanzen.

Derartige – in den Narrationen der Heimat(kunst)schreibung – fest inventarisierten Haar-Allegorien werden in zahlreichen ‚Heimat'-Entwürfen der Gegenwartsliteratur zwar unverkennbar forttradiert, zugleich jedoch zu ‚haarigen' Angelegenheiten umgestaltet: ‚haarige' Angelegenheiten, die nicht auf eine (von Fremden, Krieg, ‚Verstädterung' usw.) gestörte ‚Heimat'-Ordnung, sondern auf eine ‚Heimat' rekurrieren, die selbst ein zutiefst überlebensfeindliches

Milieu oder ein ideologisch pervertiertes Konstrukt darstellt. Dieser Umformung soll anhand ausgewählter Erzähltexte und unter Berücksichtigung folgender Fragen nachgegangen werden: Wie wird ‚Weiblichkeit' bzw. ‚Geschlecht' bzw. ‚Geschlechterdifferenz' in den entsprechenden Narrationen über Darstellungen des Haars produziert und inwiefern repräsentiert ein derart produzierter Körper welche Art von ‚Heimat'? Welche Verschiebungen von weiblichem Geschlecht, Haar und ‚Heimat' werden im Vergleich von klassischen Heimat(kunst)romanen und Erzähltexten der Gegenwartsliteratur sichtbar? Und: Gilt das Frauenhaar weiterhin ungebrochen „[a]ls körperliches Feld eines kulturellen Spiels" (Butler 2002: 320)?

Alte Zöpfe? Haar-Allegorien der klassischen Heimat(kunst)schreibung

„In fast allen Kulturen dienen Haare zur Markierung von Geschlecht und sozialem Status", schreibt Carola Lipp, wobei das Haar „[i]n bezug auf Männer [...] meist deren körperliche Stärke" repräsentiere, während es „bei Frauen eher sexuell konnotiert" sei

> und als Zeichen ihrer Verführungskraft gelte[...]. Wenn Dalilah Samson die Haare schneidet und dieser dadurch seine Kraft verliert, symbolisiert dieser Vorgang sowohl den sexuellen Akt als auch die Kastration des Mannes. (Lipp 1999: 12)

Tatsächlich scheint das Frauenhaar männliche Figuren der Literaturgeschichte, insbesondere aber der tradierten Heimat(kunst)schreibung, mehr als alles andere zu reizen, zu verführen, zu locken und sich darüber hinaus als eines der offensichtlichsten weiblichen Repräsentationsformen von ‚Heimat' etabliert zu haben: Es verweist einerseits direkt auf territoriale, regionale oder gar rassische Zugehörigkeit – „Ich zöpf' dich, wie die Allgäuerinnen gehen" (Auerbach 1953: 83) – und arbeitet andererseits der biologistischen Gleichsetzung von ‚Frau' und ‚Natur' zu[7]: „Haar, […] so rot […] wie ein trockener Machangelbusch in der Sonne" (Löns 1958: 107).[8] In alledem gilt das Haar in der Tradierung als das signifikanteste aller weiblichen Geschlechtsmerkmale. Als eine schickliche Art, den entblößten oder verfügbaren weiblichen Körper allegorisch zu codieren, wirkt es wie ein Symbolschleier latenter Sexualität: „gelb und ein wenig wellig; nur an den Ohren [...] kleine Locken, so groß, daß man einen Finger hineinstecken konnte" (Frenssen 1958: 255), verleitet das Haar, wie der weibliche Körper an sich, zu männlichen Phantasmen des Eindringens und Perforierens. Darüber hinaus suggeriert die Weise, das Haar zu tragen, bisweilen eine Dialektik von (Haar) gelöst – (Körper) nackt auf der einen, (Haar) gebunden – (Körper) bekleidet auf der anderen Seite[9], wobei der natürliche Kopfschmuck den unbekleideten Körper stets stellvertretend für Kleidung als eine Art organische Ummantelung, als buchstäblicher Hautan- und -umhang, bedeckt – und damit die „Funktion" erfüllt, „die ih[m] kulturell angeblich zusteht: zu verdecken, über etwas drübergezogen zu werden, etwas zu bemänteln, etwas zu verschleiern, zu umwehen, Konturen abzumindern" (Treusch-Dieter 1999: 34). Ein Beispiel:

> Im Gebüsch legte Gittli das Gewand zurecht, das sie mitgebracht, dann schlüpfte sie aus den Kleidern und huschte ins Wasser, flink und schlank, zart und geschmeidig wie ein Elf, bis zu den Knien umhüllt vom schwarzen Mantel der gelösten Haare. Da plätscherte sie nun in der Sonne [...], vom schwimmenden Haar umgeben (Ganghofer 1892: 170),

so das *Höchst*maß an körperlicher Nacktheit in Ganghofers Roman *Der Klosterjäger*, das zugleich das *Mindest*maß an symbiotischer Homogenität von ‚Frau‘ und ‚Natur‘, von unfrisierter ‚Weiblichkeit‘ und unbändiger ‚Naturhaftigkeit‘ taxiert.[10]

In Ludwig Ganghofers Heimatepos *Der Ochsenkrieg* aus dem Jahr 1914 hingegen werden über das Haar sexuelle Gewaltakte sowie Opfer- und Trauerperformanzen artikuliert. Wie der Roman suggeriert, fällt die Protagonistin Jula, während ihr Bruder ermordet wird, beinahe einer Vergewaltigung durch einen der „Gadnischen Hofleute“ (Ganghofer 1914: 91) zum Opfer, womit nicht nur die Machtverhältnisse zwischen ‚starkem‘ und ‚schwachem‘ Geschlecht, zwischen (so dargestellter) kriegslüsterner, uniformierter Staatsgewalt und friedliebendem, zivilem Bauernstand ausgelotet werden. Auch wird mit Julas „hängendem Haar“ (ebd.: 95) die Korrelation von ruinierter Frisur, körperlicher Gewalt[11] und zerstörter Idylle implementiert und anschließend in den Trauerritus überführt. Denn nach den Gewaltakten „saß“ Jula „auf der Erde, mit niedergerissenem Haar, mit dem Gesicht einer Irrsinnigen“ und „hatte den [toten; MK] Jakob über dem Schoße liegen“, für den sie sich „mit einer plumpen Schere […] an den Schultern ihre beiden Zöpfe“ abschneidet (ebd.: 94): „Sie beugte sich nieder und legte das schöne Haar wie eine Opfergabe auf die Füße des Bruders“ (ebd.: 129).[12] Bezeichnenderweise markiert der Schnitt der Haare auch eine Zäsur des weiblichen Status’ Julas: Fortan als Mann getarnt und in Jul umbenannt, zieht sie, freilich eskortiert und protegiert durch die stärkste aller männlichen Romanfiguren, in den nun beginnenden Ochsenkrieg, sühnt den Tod ihres Bruders, kämpft für die Wiederherstellung der ‚Heimat‘ und findet – so viel (Geschlechter-)Ordnung muss sein – schließlich ihr privates Liebesglück, das sie sowohl in den angestammten Lebensraum als auch in ihre so apostrophierte ‚eigentliche‘ Bestimmung zurück entlassen wird, ‚Frau‘ (eines Mannes) und hierin Repräsentationsfigur der ‚Heimat‘ zu sein.

Neue Heimaten – neue Frisuren?

Ähnliche Parallelen zwischen zerstörter Frauen-Frisur und zerstörter Gesellschaftsordnung lassen sich auch in Erzähltexten der Gegenwartsliteratur nachweisen: mit dem gravierenden Unterschied, dass die Protagonistinnen der jüngeren Literaturgeschichte erst dort Haare lassen, wo explizit die motivische Nähe zum Motivinventar der klassischen Heimat(kunst)schreibung hergestellt wird oder aber dort, wo die gesellschaftlichen Ordnungen, in die die Handlungen jeweils eingebettet sind, unter ideologischer Direktive als ‚Heimat‘ ausgerufen werden. Mit anderen Worten: Die motivisch oder ideologisch hergestellte ‚Hei-

mat' selbst wirkt als zerstörender Faktor und bringt – indem sie als solche zu wirken beginnt – zivilisatorische Brüche hervor, die sich in auffallender Häufigkeit in Griffen in das weibliche Haar, in geschorenen Schädeln oder Haarexponaten, aber auch in taktischem ‚Haarelassen' hypostasieren.

Rapunzel lässt ihr Haar

Aus präventiven Gründen trennt sich etwa Erica Pedrettis jugendliche Protagonistin aus dem 1995 erschienenen Roman „Engste Heimat" von ihrem Haar, namentlich, um sich und ihren weiblichen Körper als solchen zu tarnen und vor einem drohenden „gewaltsame[n] Griff ins Haar" zu schützen, der faktisch „in vielen Fällen als Einleitung für die spätere Vergewaltigung dient, um die Frau an sich zu ziehen oder gefügig zu machen" (Künzel 2004: 132): Der Roman schreibt das Jahr 1945, die fünfzehnjährige Anna – die wechselweise aus der Ich-Perspektive erzählt und von ihrem sich erinnernden Ich erzählt *wird* –, versteckt sich auf dem Dachboden des eigenen, in Mähren gelegenen und inzwischen sowjetisch annektierten Elternhauses. Von dort aus *er*lebt sie nicht nur den Übergang von einem ideologischen ‚Heimat'-Konstrukt zum nächsten.[13] Sie *über*lebt auch in einem Milieu, das ehemals als intimer Schutzraum ein Zuhause verhieß, seit den (beiden) ideologischen Überlagerungen jedoch als gewaltgeprägter Ort der Zurichtung unter dem Begriff ‚Heimat' geführt wird: ein beengender wie beängstigender ideologischer Auswuchs, der diverse zivilisatorische Brüche verursacht und auch Anna unmittelbar leiblich gefährdet, denn sie selbst hat nur knapp den sexuellen Übergriffen durch die sowjetischen Soldaten entkommen können. Aus dieser Erfahrung, der Erfahrung im eigenen Elternhaus – dem Archetypus des ‚Heimat'-Symbols – nicht sicher und zuhause, sondern ausgeliefert, ein politisches Feindbild und als ‚deutsche Frau' außerdem ein Freiwild zu sein, antizipiert sie:

> Im Badezimmer findet sich eine Schere, nein, ich laß mich nicht mehr jagen! Sammle dann sorgfältig alle abgeschnittenen Haare zusammen, daß die mich nicht verraten. So kann sie die nächsten Monate, in den ausgewachsenen Kleidern ihres Cousins, unbelästigt als Junge statt als junges Mädchen, ohne Angst, zumindest mit weniger Angst, recht gut überleben. (Pedretti 2002: 107)[14]

Dass der gewaltsame Griff ins Haar jedoch nicht nur sexuelle Nötigungen indiziert, sondern grundsätzlich Machthierarchien und insbesondere Akte häuslicher oder mütterlicher Grausamkeit paradigmatisiert, sei an zwei weiteren Erzähltexten erörtert: Erstens an Waltraud Anna Mitgutschs Roman „Die Züchtigung" (1985), der ‚Heimat' als brutales Familien- und Sozialmilieu entblößt und hierin deutlich Anleihe an die Anti-Heimatliteratur der 1960er und 70er Jahre (Rainer Werner Fassbinder, Franz Xaver Kroetz, Martin Sperr, Thomas Bernhard, Franz Innerhofer) nimmt; zweitens an Helga Maria Novaks Romanserie „Die Eisheiligen" (1981) und „Vogel Federlos" (1982), in denen ‚Heimat' in zweifacher Hinsicht kritisch hinterfragt wird – als Topos für eine heile Kindheit und ein

behütetes Elternhaus einerseits, als affektive Codierung für Vaterland, Nation oder Deutschland andererseits. Indem der Handlungsverlauf der Novakschen Romanfolge im östlichen Berlin der frühen 1930er anhebt und sich bis in die DDR der 1950er Jahre erstreckt, ist ‚Heimat' zugleich als dasjenige Bindeglied inszeniert, das den Übergang vom Nationalsozialismus zum Real-Sozialismus der DDR als einen Weg vom Regen in die Traufe markiert.

An den Haaren herbeigezogen: Zurichtungs-Traumata

Sowohl Waltraud Anna Mitgutsch als auch Helga Maria Novak betonen das Beziehungsgeflecht zwischen ihren Mutter- und Tochter-Figuren als etwas Dilemmatisches, gar Traumatisierendes. Dabei werden autoritäre Erziehungsstrategien und die prekären häuslichen Zustände an sich über die gängigen ‚Haarpraktiken' ausgedrückt; beide Autorinnen allegorisieren das Haar als eine Art externalisierte Nabelschnur, die die jugendlichen Protagonistinnen gewaltsam an die Mutterfiguren rückfesselt. Im Falle von Waltraud Anna Mitgutschs jugendlicher Protagonistin Vera aus dem Roman „Die Züchtigung" fungiert die Frisur, die das Mädchen nie zu schmücken, sondern immer zu entstellen scheint, als mütterliches Macht- und Schmähinstrument, über das ritualisierte Auslieferungs- und Reglementierungsgestiken artikuliert werden. Denn jeden Morgen „[n]ach dem Frühstück" muss sich das Kind vor seine herrische Mutter Marie „an den Tisch" setzen,

> aufrecht auf einen geradlehnigen Sessel, und sie [Marie, MK] frisierte mich. Zuerst frisierte sie meine Zöpfe aus, dann bearbeitete sie meine Kopfhaut mit dem Staubkamm, dann wurden die Zöpfe wieder geflochten, fest, straff, die Haare weit aus dem Gesicht gespannt, manchmal ein Ponyschwanz, meine Stirn eine große, weiße Fläche. Der Ponyschwanz hing in rotbraunen Wellen über meinem Rücken. Wenn sie bloß keine roten Haare kriegt, sagte meine Mutter besorgt […]. Nach zwei Tagen waren die Haare fettig, dann wurden sie aufgesteckt. Ein Knäuel ausgefallener Haare wurde mit den Haarnadeln festgeklammert, darüber die eigenen feinen Haare drapiert, gerade genug, um den Filz darunter zu verdecken. Mit dieser Frisur konnte man nicht laufen, nicht turnen, nicht schwimmen, ein Windstoß war eine Katastrophe. Es durfte kein Haar aus der Frisur hängen. (Mitgutsch 1985: 155f.)

Die Haare bzw. die Gestiken, die am Haar performiert werden, dienen Waltraud Anna Mitgutsch jedoch nicht nur zur Darstellung eines bestimmten Sozialmilieus – und zwar eines solchen, das, in der Tradition der Anti-Heimatliteratur stehend und sie fortschreibend, ‚Heimat' als biederen, verlogenen Pfuhl der Auslieferung und Zurichtung apostrophiert. Über das Haar wird auch ein Verständnis von ‚Weiblichkeit' profiliert, das die geschlechtliche Identität der Protagonistin rigoros in Frage stellt. Denn Veras Haare scheinen sich nicht als Symbol weiblicher Geschlechtlichkeit zu eignen, sondern vielmehr als abstoßende Insignie einer angezweifelten Weiblichkeit zu fungieren. Hierin wächst

es sich zu einem Desaster aus, dem die mütterliche Maxime zugrunde liegt: „Eine Frau sein um jeden Preis“ (ebd.: 205). Marie selbst zahlt diesen Preis gerne mit prallen Rundungen, feinen Kleidern und „rotgeschminkte[n] Lippen“ (ebd.: 87) und lässt sich insbesondere „die Haare schneiden und färben“, damit sie „[n]iemand mehr [...] Rotschädel nennen“ kann, „solange sie lebte, und niemand [...] an ihren dicken Zöpfen erkennen“ muss, „daß sie vom Land sei“ (ebd.: 86)[15] – womit die tradierte bzw. klischierte Referenzialität von Haar, ‚Natur‘, ‚Weiblichkeit‘ und ‚Heimat‘ zwar affirmativ eingesetzt, doch in der Affirmation kritisch hinterfragt wird. Vera hingegen scheint auf besorgniserregend und widerwärtig apostrophierte Weise zu einem Zwitterwesen zu mutieren, denn es wachsen ihr „Haare, lange schwarze Haare auf den Beinen, auf den Armen, aber vor allem im Gesicht, am Kinn, an der Kinnlade entlang bis zum Haaransatz und an der Oberlippe. Das Kind bekommt einen Bart, schon seit sie sechzehn war [...], plötzlich war es der besorgten Mutter aufgefallen“ (ebd.: 201). Mit den Haaren sprießen auch paranoide Gedanken, gedeihen das Gerede, die Abscheu, die Faszination und ein Erbanlagenstreit (ebd.: 201f.). Insbesondere aber wächst der Zweifel an der Geschlechtszugehörigkeit der Tochter:

> Vielleicht zu viele männliche, zu wenig weibliche Hormone, sagte der Hausarzt, man müßte eine Hormontestreihe machen lassen. Geschlechtswechsel, mein Gott, welche Schande, was ist die männliche Form von Vera? (ebd.: 201f.)[16]

Stets das ‚Richtig‘ oder ‚Falsch‘ der weiblichen Geschlechtlichkeit mit dem Gebot skandierend, man müsse *als* Frau eine *richtige* Frau sein, stellt Marie ihre Tochter vor die bereits getroffene Entscheidung: „Willst du also vierzehn Tage nach Italien und mit der Schande leben oder die Testreihe im Spital machen lassen [...]? Um den Preis, eine richtige Frau zu werden? Alles hätte ich gegeben um den Preis, eine richtige Frau zu werden“ (ebd. 202), setzt Vera der ebenso zwingenden wie suggestiven Argumentation ihrer Mutter verzweifelt entgegen und liefert sich einer demütigenden Tortur aus, die nicht reüssiert:

> [L]auter Männer [...] umstehen mein Bett, schauen auf meinen nackten Oberkörper herunter, haben nichts zu diagnostizieren, kein Organleiden, nur die Frage Frau oder Nichtfrau oder Halbfrau zu beantworten, als Arzt oder als Mann? (ebd.: 203)

Auch für Helga Maria Novaks junge Protagonistin aus der Romanserie „Die Eisheiligen“ und „Vogel Federlos“ arriviert das Haar zu einem zunächst ausschließlich von ihrer Adoptivmutter Kaltesophie genutzten Angriffspunkt[17] und dient dazu, das Kind zu sanktionieren und zu modellieren: ein Kind, das scheinbar nur familiär installiert worden ist, um Kaltesophie im nationalsozialistischen Mutterideal, ihren Ehemann Karl in der Rolle des Familienoberhaupts und -ernährers und den so hergerichteten Verbund insgesamt als Modellfamilie zu spiegeln. Als Ausdruck dessen bestehen die weiterführenden Herrichtungs- und die gängigsten Zurichtungspraktiken Kaltesophies darin, das Mädchen strafend „an den Zöpfen hin und her“ (Novak 1981: 16) zu ziehen und es zugleich in ein

Wirkungsschema zu verflechten, das zwar einen gehobenen gesellschaftlichen Status andeutet, für das Kind aber eine Art an den Haaren herbeigezogener Uniformzwang zu sein scheint und seine primäre Funktion als Schaufensterpuppe des normativ-gutbürgerlichen Geschmacks der 1930er Jahre besiegelt:

> Ihr Haar ist recht dünn und noch zu kurz, aber wenn man ein bisschen zieht, kriegt man schon richtige kleine Zöpfe raus. Sieh mal, Karl, wie das aussieht mit den beiden großen Schleifen. Frau Ederling hat heute, als wir im Laden standen, gesagt, wunderhübsch, wie Sie das Kind anziehen, bestrickt und bestückt von Kopf bis Fuß, und die Schleifen sehen ja aus wie Schmetterlinge. Und das Kleidchen, was ich ihr jetzt häkele, rosaumrandet, wie das zu dem Grün passt, ich würde es mir am liebsten selber anziehen. Morgen fahre ich mit ihr nach Köpenick rein zu Kepa und suche passende Schleifen aus. (Novak 1981: 8)

Jahre später, als das gutbürgerliche Normbild sich in eines der deutschen Kollektivschuld verwandelt hat, als der Krieg verloren ist und Kaltesophies (und Karls) Träume vom Wohlstand mit dem Einzug der sowjetischen Besatzungsmächte zerschlagen werden, als sich das Kind aus den Kleidungsvorschriften ihrer Mutter befreit und sich in den Trümmern Berlins wie auf einem Abenteuerspielplatz herumtreibt, herrschen andere Haarsitten, über die sich die befreundete Tante Mieze und Kaltesophie dialogisch ereifern, während sie das Mädchen begutachten:

> Pferdeläuse? sagte Mieze [...]. Was du auf dem Kopf hast, sind echte Menschenläuse! Mongolische wahrscheinlich, weil sie so gelb sind. Das sind reine, reinrassige asiatische Läuse, die Zöpfe müssen runter. / Die Zöpfe bleiben dran. / Die Zöpfe müssen ab. / Die Zöpfe bleiben dran. / Dann machen wir eben die Essigkur. Die Haare auf, und mit dem Läusekamm gründlich gekämmt und in heißen Essig gewickelt. So heiß, wie dus verträgst. Wir können ein paar Kräuter gebrauchen, obwohl ich bezweifele, daß diese Viecher Vegetarier sind. Erst ein Handtuch fest um den nassen Kopf, dann ein Schal, damit keine Luft an die Haare dringt […]. Du wirst aussehen wie ein Sultan, wie der kleine Muck wirst du rumlaufen. (Novak 1981: 91)

Die ‚reinrassigen' Läuse, anhand derer auf die nationalsozialistischen Blutreinheitsgebote referiert wird, scheinen in mehreren der hier diskutierten Romane und Erzählungen die größten Feinde des gepflegten Haarbildes zu sein. Bei Mitgutsch und Novak etwa entlarven sie das Fassadenhafte des exklusiven Erscheinungsbildes und zeigen auf, dass sich hinter den vestimentären Wohlstandsinsignien ein durch Ungeziefer paraphrasierter Verfall abzeichnet – in Form von Läusen, die das Parasitäre schlechthin markieren, mit Ekel konnotiert sind und Assoziationen an Epidemien wecken. In diesem Zusammenhang scheint das Scheren des Kopfes als probateste Methode der Schädlingsbekämpfung zu dienen – als perverse Haarpraxis der nationalsozialistischen Konzentrationslager deutet es zugleich auf eine vergiftete Korrelation von ‚Haar' und ‚Heimat'-Ideologie.

Eine solch vergiftete Korrelation von ‚Haar' und ‚Heimat'-Ideologie greift etwa Judith Kuckart in ihrem 2002 erschienenen Roman „Lenas Liebe" auf, der ‚Heimat' als reines Klischee, als bloßen räumlichen Träger eines Lokalkolorits und als Nest – im Sinne des Öden, Provinziellen – zeichnet und dies zugleich mit den nationalsozialistischen Diskursen um ‚Heimat' verschränkt: Zwischen dem im Ruhrgebiet gelegenen S. und dem geschichtsträchtigen polnischen O. (Oświęcim, ehemals Auschwitz), zwischen Heute und Damals, scheinen die Fragen nach ‚Heimat' und ‚Beheimatung' zu einer Frage der Haare zu werden.[18]

Schreibt Isabel Richter (2004: 163), dem Haar komme „in der europäischen Kultur […] eine besondere Bedeutung in der figürlichen Rede zu", da es „als Repräsentation des ganzen Menschen" diene, so soll es Judith Kuckarts Protagonistin Lena – fragmentarisch – das ganze Ausmaß menschlichen Leidens am und im Nationalsozialismus repräsentieren: Auf dem ehemaligen Lagergelände von Oświęcim, Auschwitz, stößt sie auf eine mit den geschorenen Haaren der ermordeten Insassen gefüllte Vitrine und empört sich über diese Exponate, wobei ihre Entrüstung einerseits der bloßen Provokation des sie begleitenden Priesters zu dienen scheint, andererseits stellvertretend für Lenas grundsätzliche Kritik an der Musealisierung von KZ-Lagern steht. Nicht als Repräsentation des ‚ganzen Menschen', sondern als Ausdruck des Diebstahls menschlicher Würde, aber mehr noch: als Mogelpackung erscheint ihr die Inszenierung der Haarsträhnen, die in diesem Fall nicht als pars pro toto für ‚Heimat', sondern als pars pro toto für eine pervertierte ‚Heimat'-Ideologie und ferner für die Musealisierung der Konzentrationslager an sich fungieren. So lässt Lena ihrem Ansinnen, sowohl das geschorene Haar als auch den Raum des Lagers – „[e]gal wie" – den Toten „zurück[zu]erstatten" (Kuckart 2002: 33) bzw. zu überlassen, eine ‚haarige' Diskussion mit dem ortsansässigen Priester folgen:

> ‚Unglaublich finde ich die Vitrinen, Herr Pastor.' ‚Welche?' ‚Die mit den Haaren. […] Ich finde, diese Vitrinen sind unglaublich, weil ich denen nichts glaube. […] Die sind ja total harmlos, diese Vitrinen', sagte Lena. ‚Geht man näher ran, riechen sie zitronenfrisch. […] Glasreiniger', sagte Lena. [...] ‚Wenn sie echt sind, muß man sie zurückgeben. [...] Sie gehören den Toten. Nicht der Ausstellung. Und eigentlich dürfen nur die Toten das Lager betreten. Wie eben die Toten nach dem Sterben sind, wenn sie umhergehen. Völlig allein, aber gelöst.' ‚Gelöst und entspannt und allein und tot das Lager betreten?' ‚Und mit Perücke.' (ebd.: 53f.)

Mutet Lenas Ansinnen, den Ermordeten – mit einer Eigenhaarperücke ausgestattet – den Ort ihres Todes als eine Art ‚letzte Heimat' des Geschehenen zu überlassen, zunächst noch absurd an, so konkretisiert es sich später: „Ich wollte, daß das Lagergelände ab jetzt kein Museum mehr ist", erklärt Lena und betont – die realen Haarexponate zum Gegenstand metaphysischer Überlegungen beugend –, dass Vergänglichkeit hier eine Möglichkeit auf Fortleben biete, das Konservieren jedoch eine Verlängerung des bloß bildlichen, rekonstruierten, inszenierten, aber nicht (mehr) real-gegenwärtigen Leidens bedeute:

‚Es soll ein Raum zwischen den Räumen bleiben dürfen, den nur Tote betreten, verstehen Sie? […] Man muß einen Zaun ziehen um den Zaun, der schon da ist‘, sagte Lena, ‚um den Ort als unbegreiflichen Raum stehen zu lassen. Er gehört uns nicht. Auch die Haare in den Vitrinen, auch die nicht. Der Ort soll mit sich allein bleiben und vergehen dürfen. Er soll alles dürfen, vor allem vergehen. Damit er weiter leben kann. Verstehen Sie?‘ (ebd.: 160f.)

Zurück zu den (Haar-)Wurzeln? Fazit

Über spezifische Repräsentationen des Körpers und insbesondere des Frauenhaars schließen die hier diskutierten Erzähltexte der Gegenwartsliteratur an die Motivtradition der klassischen Heimat(kunst)schreibung an, kontextualisieren deren motivisches Inventar zugleich neu und gestalten den Topos ‚Heimat‘ hierin zerrbildartig zu einer Kategorie der Auslieferung und Zurichtung um. Mit „dicken, blonden Flechten“ (Ganghofer 1892: 58) und „hängendem Haar“ (Ganghofer 1914: 95) wird zwar weiterhin ein pars pro toto tradiert. Dieser verknüpft jedoch nicht mehr die (Un-)Ordnung des Haars mit dem Zustand der ‚Heimat‘, sondern macht im Haar bzw. in Haarpraktiken nun diejenige Logik der Macht sichtbar, der ‚Heimat‘ gehorcht.

Korrespondenzadresse/correspondence address

Dr. phil. Miriam Kanne
Universität Paderborn, Fakultät für Kulturwissenschaften
Institut für Germanistik und Vergleichende Literaturwissenschaft
Warburger Str. 100, 33098 D-Paderborn
kannem@mail.uni-paderborn.de

Anmerkungen

1 Die Ursprünge des Motivkomplexes um ‚Heimat' können mit Sengle (1971) und Bachtin (1989) in den Idyllen ausgemacht werden; er zieht sich durch die Dorfromane (z.B. eines Berthold Auerbach), gerinnt in den (der Trivialliteratur zuzurechnenden) klassischen Heimatromanen (etwa denen von Ludwig Ganghofer) zu einer Genre gebenden Motiv*tradition* und wird schließlich von der sogenannten Heimatkunstbewegung des ausklingenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts systematisch politisiert. Denn die Heimatkunstbewegung arbeitete mit einer konkreten Programmatik und machte den Bild-Begriff ‚Heimat' zum Hauptgegenstand einer „völkisch-national-konservative[n] Literatur" (Ketelsen 1976: 31), die in der nationalsozialistischen Belletristik (wieder) reüssierte (vgl. Rossbacher 1975; Rothmann 1997). Da im vorliegendem Aufsatz besonders auf den Motivkomplex geschaut werden soll, fasse ich diejenigen Erzähltexte des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, die sich durch das genretypische Motivinventar auszeichnen, als Heimat(kunst)schreibung zusammen. Es wird auch von klassischen Heimat(kunst)romanen, der klassischen Heimat(kunst)literatur oder kurz: der Tradierung die Rede sein.

2 Das (klischierte) Motivinventar um ‚Heimat' zeichnet sich durch folgende Konstanten aus: Eine zyklische Zeitorganisation mit temporaler Dominanz der Jahreszeiten, Schilderungen verräumlichter genealogischer Abfolgen (aus denen sich u.a. die Vorstellung vom Elternhaus als ‚Heimat' speist), Modi des (Land-)Besitzens und Vererbens, rurale Schauplätze (einhergehend mit einer evidenten Stadt-Land-Dichotomie), verherrlichende Darstellungen der Natur und der Landarbeit, Heroisierung des Bauernstands, das Motiv der Heimkehr, Biologisierungsmetaphoriken, eine profunde Symbolik um die Kategorie ‚Mutter' (korrelierend mit Regressionsphantasmen und Uterus-Allegorien) und eine Verteilung der Geschlechterrollen, die sich nach den Kriterien weiblich-passiv-häuslich und männlich-aktiv-Außenwelt bemisst. Besonders evident ist dabei das räumliche Verständnis von ‚Heimat': ‚Heimat' ist in den entsprechenden Romanen ein konkreter Raum, der auf einer figürlichen und allegorischen Ebene weiblich besetzt ist, indem er „vorwiegend von Frauen bevölkert [ist], die […] Konstanz garantieren, dort arbeiten und warten, während männliche Figuren ausziehen und heimkehren […], sich nach der Heimat sehnen", wobei der Raum bzw. „die Landschaft […] als ‚Heimat' nur Sinn über eine zusätzliche, […] allegorische Bedeutung [erhält], deren Gefäß eine weibliche Gestalt ist und die über die implizierten und projizierten Merkmale von Mütterlichkeit als Figur des Begehrens emotional aufgefüllt werden kann" (Ecker 1997: 13).

3 So wäre ‚Heimat' vermittels der Frage zu konkretisieren, was der Begriff zu einer bestimmten Zeit und in den unterschiedlichen Ideologie-Programmen bedeutet hat. Das Stichwort für die Ära des Nationalsozialismus gibt u.a. der (sowohl in der ideologiekonformen zeitgenössischen Literatur als auch in den Reden Hitlers und Goebbels propagierte) Blut-und-Boden-Begriff; das für die Phase des Real-Sozialismus fällt mit der Rede von der ‚sozialistischen Heimat' (vgl. Honecker 1985), wobei beide Ideologien den Begriff mit eigenen Aussagen befüllen, ohne dessen motivische Basierung (s. Anm. 2) verschwinden zu lassen.

4 Während die idealisierte Frauenfigur in der Tradierung etwa als „Rose im Morgentau" beschrieben wird, mit „Augen, so blau wie der liebe Himmel"

(Löns 1958: 98); als „liebliche Blume, die ein Wunder verwandelte in Fleisch und Blut" (Ganghofer 1892: 174), erscheinen die idealisierten Männerfiguren als „Kerle wie […] Bäume, mit Händen wie Bärenpfoten" (Löns 1958: 6). „Tatern und anderes fremdes Volk" stellen in den entsprechenden Erzählungen hingegen „keine richtigen Menschen" (Löns 1958: 32) dar, sondern sind als „wilde[s] Tier" (ebd.: 33), als „Ungeziefer" (ebd.: 31) oder „[v]erfluchte Zucht" (ebd.: 30) prononciert. Bisweilen werden derartige Referenzen gar in die mikrokosmische Ordnung ‚Familie' überführt: „Eine Familie ist wie ein Leib. Wenn ein Glied daran faul ist, muß man es wegschneiden, […] dicht am Gelenk" (Zahn 1960: 158).

5 Der Konnex von ‚Heimat' und ‚Weiblichkeit' bzw. ‚Heimat' und ‚Mutter' wird in der Tradierung (wie im Übrigen auch in der Literatur des ‚Dritten Reichs') in uterinen wie auch in ödipalen Verschmelzungs- und Regressionsphantasmagorien, im Topos der ‚Muttererde' und dem der ‚Mutter Natur' bereits in raum-begrifflichen Metaphern hergestellt. Vgl. Ecker (1997), Blickle (2002) und Kanne (2011).

6 Womit im ‚Heimat'-Begriff eine irrationale, affektive und eine funktionale, kalkulatorische Seite verschmolzen sind: ‚Heimat' ist (kulturgeschichtlich betrachtet) eine politische Aussage, die über die Engführung mit der Kategorie ‚Mutter' sentimental umkleidet wird. Zur politisch ökonomisierten Ineinssetzung von ‚Heimat' und ‚Mutter' vgl. Ecker (1997), Koonz (1994) und Kanne (2011).

7 Wobei der ‚Natur'-Begriff in der Tradierung einerseits als Gegenpol zu ‚Kultur' und ‚Künstlichkeit', andererseits als Synonym für die (hiesige) Landschaftskulisse installiert ist.

8 Diese narrativ hergestellte Biologisierungstechnik ist obligatorisch für die klassische Heimat(kunst)schreibung. Die Rede ist u.a. von Frauenfiguren, die „Haare haben[,] so falb wie Roggenstroh" (Frenssen 1958: 37), von „Haar so rot […] wie die Abendsonne auf den Fuhrenstämmen" (Löns 1958: 126) oder von „Haare[n] wie Haferstroh" (Löns 1958: 91). Dabei entwickeln bisweilen Schriftsteller wie Ludwig Ganghofer oder Gustav Frenssen einen Idealtypus ‚Frau', der über das Haar erkennbar wird: Während Ganghofer dunkelhaarige Frauenfiguren als Heldinnen – und Heldinnen sind in den Erzähltexten der Tradierung durchweg Frauen mit optimalem Genmaterial, mit naturalisiertem Streben zur Häuslichkeit, zur Mutterschaft und Ehe, mit Fleiß, Mütterlichkeit und Tugendhaftigkeit und einem dem männlichen Protagonisten gewidmeten Leben – bevorzugt, präferiert Frenssen blonde Frauenfiguren.

9 Christine Künzel (2004: 121f.) betont die kulturgeschichtliche Korrelation von gelöstem Haar und körperlicher Nacktheit: „In bestimmten antiken Kulturen wurde die Verunstaltung des Kopfes als gravierenderer Verstoß gegen die guten Sitten empfunden als die Nacktheit des Körpers; unbedecktes oder aufgelöstes Haar wurde hier als ebenso anstößig betrachtet wie ein einschlägiger entblößter Körperteil".

10 Hierin greifen die von Inge Stephan (2001: 33) benannten „vier lyrische[n] Strategien [...] für den poetischen Umgang mit dem Thema ‚Weiblichkeit und Haare'", die „mit den Stichworten Animalisierung, Mythisierung, Elementarisierung und Sexualisierung" umschrieben werden können.

11 Christine Künzel (2004: 122) arbeitet anhand zahlreicher juristisch-historischer Manifeste die Korrelation von zerstörter Frisur und sexuellem Gewaltakt heraus: „[I]n bestimmten historisch-kulturellen Zusammenhängen wurde das Zerstören der Frisur einer Frau […] mit einer Vergewaltigung gleichgesetzt", wobei viele der „juris-

tischen Formulierungen Anweisungen darüber" enthalten, „wie sich das Opfer einer Vergewaltigung zu verhalten bzw. zu inszenieren, wie es insbesondere sein Haar herzurichten habe: ‚Wo eine genothzucht würde, *so soll sie laufen mit gesträubtem haare* [Herv. i.O.], ihren Schleier an der Hand tragen, allermenniglich wer ihr begegnet um hülfe anschreien über den thäter [...]'".

12 Dass zu den „emotional hoch besetzten Objekten in der Trauerzeit [...] auch Körperschmuck aus menschlichem Haar" gehört, erläutert u.a. Isabel Richter (2004: 158).

13 Die Rede ist vom nationalsozialistischen ‚Heimat'-Konstrukt, das in den entsprechenden Gebieten von einer sozialistischen ‚Heimat'-Ideologie abgelöst wird, die – bis sie sich zu einer solchen formiert haben wird – ein Niemandsland markiert, in dem insbesondere Vergewaltigungen eine allgegenwärtige Bedrohung darstellen, wie Pedrettis Roman erörtert.

14 Diese antizipatorische Maßnahme droht im späteren Romanverlauf durch bestimmte, geschlechtlich codierte Performanzen – die Ausübung ‚typischer (Haus-)Frauenarbeit' – unterminiert zu werden (vgl. Pedretti 2002: 127).

15 Auch Marie selbst kann eine negative „Haarbiographie" (Lipp 1999: 19) vorweisen. Ihr Haar führt ein störrisches Eigenleben, wird als zu dick, zu unbändig und widerspenstig, zu rot, zu bäuerlich, zu indikativ beschrieben (vgl. Mitgutsch 1985: 72); es ‚beheimatet' lange Zeit Läuse und arriviert zu einem Zeichen latenter Schuldzuweisungen an Vera, die den Haarausfall der Mutter als Resultat ihres Undanks reflektiert (vgl. Mitgutsch 1985: 200f.).

16 Mit ihrer vermeintlich stetig zunehmenden Behaarung und dem Bartwuchs verkörpert Vera die von Inge Stephan (2001: 29) thematisierten „so genannten Bartfrauen, die im vorigen Jahrhundert als Monstrositäten auf den Jahrmärkten gezeigt wurden" – Frauen, die „noch heute" auf Ablehnung „stoßen", was indiziere, „dass auch in der Gegenwart keineswegs alle Tabus gefallen sind".

17 Grundsätzlich ist der gewaltsame oder (sexuell) anmaßende Griff ins Haar ein immer wiederkehrendes Motiv in Novaks Romanserie: Er kennzeichnet Züchtigung und Übergriffe (vgl. Novak 1982: 166f.), markiert Vormachtsstellungen und Hierarchiekämpfe (vgl. Novak 1982: 206) und ist dabei stets engstens mit der Kategorie ‚Geschlecht' verschaltet.

18 Insbesondere für Dahlmann, effeminierter Jugendfreund von Lenas Mutter und Lenas Hauswirt in S. Dieser pilgert „zweimal in der Woche zum Friseur, gegen das Alter, die Krankheit, den Tod" (Kuckart 2002: 143) – und *für* eine ‚Heimat', die in seinem Fall das Auschwitz zu Beginn der 1940er Jahre markiert: eine ‚Heimat', zu der Dahlmann heute sowohl als Teil eines kollektiven Gedächtnisses als auch als Träger individueller Erinnerungen ein kritisch-ambivalentes Verhältnis pflegt und sich über den Schnitt der Haare für eine Konfrontation mit ‚Heimat' und der eigenen Vergangenheit zu rüsten versucht: „‚Bitte kürzer im Nacken. Ich verreise wieder.' […] Dahlmann sah in den Spiegel und zögerte. Was er sah? Einen alten Esel, der sich schön machte, bevor er eine Dummheit beging. [...]. ‚In die alte Heimat', sagte Dahlmann" (ebd.: 144).

Primärliteratur

Auerbach, Berthold (1953 [1856]): Barfüßele. Eine Schwarzwälder Dorfgeschichte. Konstanz: Christliche Verlagsanstalt.

Frenssen, Gustav (1958 [1901]): Jörn Uhl. Rastatt: Grote'sche.

Ganghofer, Ludwig (o.J. [1982]): Der Klosterjäger. Gütersloh: Bertelsmann.

Ganghofer, Ludwig (o.J. [1914]): Der Ochsenkrieg. Teil I. München: Weltbild.

Kuckart, Judith (2002): Lenas Liebe. Köln: Dumont.

Löns, Hermann (1958 [1910]): Der Wehrwolf. Eine Bauernchronik. Stuttgart: Deutscher Bücherbund.

Mitgutsch, Waltraud Anna (1985): Die Züchtigung. Düsseldorf: Claassen.

Novak, Helga Maria (1981 [1979]): Die Eisheiligen. Frankfurt/M.: Fischer.

Novak, Helga Maria (1982): Vogel federlos. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand.

Pedretti, Erica (2002 [1995]): Engste Heimat. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Zahn, Ernst (1960 [1907]): Lukas Hochstraßers Haus. Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt.

Sekundärliteratur

Bachtin, Michail (1989): Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik. Frankfurt/M.: Fischer.

Blickle, Peter (2002): Heimat. A Critical Theory of the German Idea of Homeland. Rochester: Camden House.

Butler, Judith (2002): Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie. In: Wirth, U. (Hrsg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 301-320.

Ecker, Gisela (1997): Das Elend der unterschlagenen Differenz. In: Dies. (Hrsg.): Kein Land in Sicht: Heimat – weiblich? München: Fink, S. 7-31.

Honecker, Erich (1985): Zur Jugendpolitik der SED. Reden und Aufsätze von 1945 bis zur Gegenwart. Bd. 1. Berlin: Verlag Neues Leben.

Kanne, Miriam (2011): Andere Heimaten. Transformationen klassischer ‚Heimat'-Konzepte bei Autorinnen der Gegenwartsliteratur. Sulzbach/Taunus: Ulrike Helmer.

Ketelsen, Uwe-Karsten (1976): Völkisch-nationale und nationalsozialistische Literatur in Deutschland 1890-1945. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung.

Koonz, Claudia (1994): Mütter im Vaterland. Frauen im Dritten Reich. Reinbek: Rowohlt.

Künzel, Christine (2004): ‚So soll sie laufen mit gesträubtem Haare...': Zur Bedeutung der Auflösung der Frisur im Kontext der Darstellung sexueller Gewalt. In: Janecke, C. (Hrsg.): Haar tragen. Eine kulturwissenschaftliche Annäherung. Köln: Böhlau, S. 121-138.

Lipp, Carola (1999): Eine haarige Sache. Vom Umgang mit Haaren. In: Flocke, P./Nössler, R./Leibrock, I. (Hrsg.): Haare. Tübingen: Konkursbuchverlag Claudia Gehrke, S. 12-25.

Richter, Isabel (2004): Trauer verkörpern. Schmuck aus Haaren in der bürgerlichen Trauerkultur im 18. und 19. Jahrhundert. In: Janecke, C. (Hrsg.): Haar tragen. Eine kulturwissenschaftliche Annäherung. Köln: Böhlau, S. 157-175.

Rothmann, Kurt (1997): Kleine Geschichte der deutschen Literatur. Stuttgart: Reclam.

Rossbacher, Karlheinz (1975): Heimatkunstbewegung und Heimatroman. Zu einer Literatursoziologie der Jahrhundertwende. Stuttgart: Klett.

Sengle, Friedrich (1971): Formen des idyllischen Menschenbildes. In: Fügen, H. N. (Hrsg.): Wege der Literatursoziologie. Neuwied/Berlin: Luchterhand, S. 177-195.

Spengler, Oswald (2007 [1923]): Der Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte. Düsseldorf: Albatros.

Stephan, Inge (2001): Das Haar der Frau. Motiv des Begehrens, Verschlingens und der Rettung. In: Benthien, C./Wulf, C. (Hrsg.): Körperteile. Eine kulturelle Anatomie. Reinbek: Rowohlt, S. 27-48.

Treusch-Dieter, Gerburg (1999): „Haare auf den Zähnen" – und vom sakralen Körper. In: Flocke, P./Nössler, R./Leibrock, I. (Hrsg.): Haare. Tübingen: Konkursbuchverlag Claudia Gehrke, S. 33-40.